

EL SENTIDO DE LAS COSAS

[UNA CONVERSACIÓN CON ÁLVARO SIZA]

Publicado en EL Croquis (Monografía Alvaro Siza, nº140), 2007



Introducción:

Conocí la obra de Álvaro Siza ojeando al azar un libro que casualmente cayó en mis manos cuando aún era estudiante en la Escuela de Arquitectura. De aquel encuentro recuerdo especialmente la fascinación que me produjo la imagen de unas piscinas de agua excavadas en la roca, inundadas con agua de mar al subir la marea. Han pasado veinticinco años y hoy aún permanece viva aquella extraña sensación de un lugar sin límites, un territorio difuso invadido por el agua, donde la tierra y el mar adquieren formas diferentes. No he podido evitar este recuerdo al preparar esta entrevista, ni las muchas veces que le he escuchado hablarme de lo presente que están sus primeras ideas en sus últimos trabajos.

Siempre he pensado que la principal inquietud de Álvaro Siza ha sido aventurarse a descubrir los frágiles encuentros donde las cosas se lanzan señales unas a otras. Inducidas a vivir en permanente relación parecen hallar con naturalidad su sentido. Viendo la obra de Álvaro Siza se tiene la sensación de que un proyecto nace de una necesidad, de un desequilibrio o de un vacío por explorar. Seguramente construir sea investigar de manera desinhibida en el campo de las relaciones, de ahí que su obra surja del encuentro y siempre con alguna sorpresa o descubrimiento.

He colaborado con Álvaro Siza y he podido comprobar que cada uno de sus trabajos es una mirada introspectiva que nace desde el interior, una mirada inquieta que saca a la luz relaciones insospechadas, invisibles a simple vista. Sus proyectos son lecturas creativas donde la inventiva procede de la transformación. Me atrae la manera en que hace suyas las cosas hasta volverlas otras. Con un ánimo muy activo, incansable, vuela mentalmente por ellas, las interpreta, las transforma y las orienta en múltiples direcciones. Con la imaginación las reescribe haciéndonos creer que su historia está tejida de casualidades.

El lugar elegido para nuestro encuentro es su actual estudio, un edificio recientemente construido por él a orillas del río Duero en un barrio muy popular. Situado en una calle estrecha y en

pendiente, está rodeado por casas pintadas de colores, jardines y un pequeño espacio religioso al que acuden los vecinos los domingos por la mañana. El edificio se esconde detrás de un grueso muro de piedra gris envejecido, al que se accede a través de una discreta puerta metálica y unas escaleras muy empinadas. En el interior se encuentran los estudios de tres generaciones recientes de arquitectos portugueses -Távora, Siza y Souto de Moura-, que tan significativamente han marcado el rumbo de la arquitectura de este país.

El espacio de trabajo se organiza en una sala diáfana con grandes ventanales de madera y unas vistas fantásticas sobre el río y la ciudad de Oporto. No es demasiado grande, pero está repleto de dibujos colgados en las paredes junto a innumerables maquetas de trabajo, no sólo de arquitectura. Podemos encontrar prototipos industriales, piezas de autor, croquis para una exposición de escultura, ensayos a color de tapices y una enorme pared cubierta con dibujos de figuras para la ampliación del Santuario de Fátima que serán construidos en cerámica, lo que nos lleva a pensar que la actividad artística ocupa gran parte del tiempo actual del estudio.



Estudio Álvaro Siza, Oporto

Una pequeña sala de paredes blancas -normalmente utilizada como despacho privado-, con una mesa de madera llena de dibujos y numerosos objetos amontonados a su alrededor fue el escenario donde mantuvimos las dos conversaciones. La primera de ellas en verano y la segunda, algo más tarde, en otoño. En ambos casos la conversación se llevó a cabo en domingo lo que nos permitió disponer de más tiempo y tranquilidad, aún a pesar de que el estudio continuaba activo como si se tratara de cualquier otro día de la semana.

Durante las dos entrevistas se dedicó a dibujar sobre un cuaderno figuras enigmáticas, objetos sin aparente sentido ni utilidad y fragmentos de arquitecturas, que en ocasiones interrumpía para hacer croquis aclaratorios sobre el asunto del que estaba hablando. Llegué a pensar que el conjunto de estos dibujos formaba por sí mismo un relato independiente a sus reflexiones y que utilizaba el dibujo como un modo de concentración y también para expresarse. Cada vez estoy más convencido que a Siza le gusta conquistar las ideas y a las personas que le rodean a través de sus dibujos.

Las entrevistas transcurrieron de una manera distendida y abierta, de manera que más bien me dediqué a seguir los caminos que sugerían sus respuestas y que casi siempre tenían que ver con experiencias personales sobre ese horizonte de intereses relacionados con la continuidad de las cosas. Su presencia se deja sentir a cada momento, sorprende la ausencia de parafernalia, y un cierto halo misterioso envuelve cada cosa que hace. Su voz es grave y su manera de hablar pausada y cadenciosa, mostrándose además durante toda la conversación muy preciso a la hora de emplear los términos más adecuados. De sus comentarios se desprende que ama la literatura, el arte –sobre todo Picasso, siempre Picasso-, el jazz, el fútbol –su equipo de toda la vida es el Matosinhos y después el Benfica-, y que lee la prensa para estar al día. En ningún momento desvió la contestación a mis preguntas y siempre se mostró muy sereno y seguro de sus argumentos. Es de ideas claras, pero no inamovibles. Tuve la sensación de que cualquier cuestión que planteara siempre tendría una

respuesta, como si con anterioridad ya se la hubiera preguntado él mismo o llevara tiempo dándole vueltas en la cabeza. Fue entonces cuando descubrí que lo que yo ya conocía parecía nuevo a través de sus comentarios, y lo que desconocía se abrió al descubrimiento arrojándome nuevas pistas.

No puso límites de tiempo a ninguno de nuestros encuentros, pero quizá el momento más inesperado llegó cuando en la última tarde me invitó a acompañarlo hasta una casa antigua del viejo Oporto. En su interior se almacenaban cientos de diseños de autores reconocidos del siglo XX: mesas, sillas, butacas, sofás, bancos..., se amontonaban ocupando todo el espacio, suelo y paredes, sin que pudiera dar crédito a lo que veía. Un estrecho camino abierto entre los muebles nos permitía pasar entre ellos en rigurosa fila india. Las habitaciones de la casa se comunicaban a su vez con estancias de otras casas vecinas a través de huecos abiertos aparentemente de manera espontánea en las medianeras, que recordaban las acciones artísticas de Gordon Matta Clark. Álvaro Siza se mostraba curioso, extremadamente curioso con todo lo que veía. Le gustaba mirar con atención, pararse y observar con detenimiento todo lo que sucedía a su alrededor para luego llevar al cuaderno de dibujo innumerables detalles atrapados para siempre en su imaginación. Paseamos por aquel laberíntico lugar durante horas probando una silla detrás de otra, hasta que al final eligió un humilde taburete de madera maciza, de diseño anónimo y popular que se llevó a casa.



Juan Domingo Santos

Juan Domingo Santos y Álvaro Siza
[Oporto, verano 2007]

Juan Domingo Santos: Tu aspecto físico sigue siendo el de siempre, apenas has cambiado.

Álvaro Siza: No estoy mal, sólo tengo un problema en los párpados que me da siempre un aspecto cansado. A veces es bueno porque las personas, al verte así te dejan en paz y no me exigen tanto.

JDS: ¿Y la arquitectura, te siguen interesando los temas de siempre o han aparecido otros asuntos nuevos?

AS: La arquitectura me interesa siempre, como me interesan también otras muchas cosas, me gusta dedicar tiempo a la escultura, al dibujo y a los amigos, pero la arquitectura es predominante en todo lo que hago en mi vida.

JDS: ¿Cómo ves el panorama actual?

AS: Hoy hay muchas oportunidades para un arquitecto, aparentemente es un periodo muy glorioso y se percibe un ambiente increíble de permanente cambio, muy dinámico y de mucha movilidad. Pero para realizar arquitectura de calidad es un tiempo realmente difícil. En mi opinión hay dos cosas determinantes: la primera es que todo debe ser hecho muy deprisa, confiando que las nuevas tecnologías permiten pensar más rápido, lo que no es cierto. La otra cuestión se refiere al control de la construcción que es cada vez más limitado, más blando. Estamos en un momento en el que sólo se busca del arquitecto un dibujo que cumpla la normativa hasta obtener las aprobaciones correspondientes y aquí finaliza su trabajo. Es una lucha de cada día controlar este proceso y lo que sucede en la obra. En Portugal se ha aprobado recientemente una reglamentación que deja a los arquitectos en una situación insostenible. Según la nueva Ley el arquitecto sólo puede hacer edificios, de manera que el espacio público queda fuera de nuestra competencia y en manos de especialistas como paisajistas y otros. Se olvida que la base de la calidad de la arquitectura está en el trabajo interdisciplinar y en la acumulación de conocimientos organizados por el arquitecto, cuyo trabajo consiste en ordenar la labor de los especialistas.



JDS: Eres un arquitecto que se ha mantenido al margen de las modas, tienes una forma personal de trabajar, un estilo propio.

AS: No estoy encerrado en mi mismo, me siento partícipe de lo que sucede en el mundo de la arquitectura donde se detecta una gran diversificación de ideas. Desde los inicios de mi carrera, y sobre todo en los años cincuenta y sesenta, estuve interesado por las mismas cuestiones que preocupaban a un grupo numeroso de arquitectos. La arquitectura vernácula formaba parte del

debate de la Escuela de Bellas Artes y trabajé en conjunto con otros arquitectos, más tarde participé en acontecimientos que marcaron significativamente los últimos decenios, como el IBA en Berlín, el SAAL en Portugal, etc. Puedo decir que nunca he trabajado aislado y el lenguaje de mi arquitectura tiene todas las dependencias, más o menos extendidas, de lo que sucede actualmente. Creo que la evolución es tan vertiginosa hoy en día, que no tiene sentido hablar de modas sino más bien se trata de un flujo constante de pensamientos arquitectónicos y de realizaciones diferentes.

JDS: ¿Cómo ha evolucionado tu obra con los cambios actuales de la arquitectura? Me gustaría saber si te interesan las mismas cosas de siempre o hay otras nuevas que acaparen tu atención. ¿Podrías indicarme las ideas estéticas que prevalecen a lo largo de tu trayectoria profesional?

AS: Creo que mi labor se basa en la continuidad, una continuidad que naturalmente acompaña lo que sucede en el mundo de la arquitectura, lo que hay de nuevo en ella: nuevos materiales, nuevas posibilidades técnicas, y especialmente las numerosas cuestiones que surgen en relación al modo de pensar la ciudad. Ahora, más que nunca, se asiste a una intensa producción de trabajos teóricos y críticos sobre la ciudad contemporánea, con sus rupturas y discontinuidades, reflexiones que muestran un campo muy amplio de posturas y posiciones, aunque creo que estos estudios van más allá de lo que sucede en realidad, porque no creo que estemos asistiendo a una ruptura absoluta o a un cambio tan drástico. Hay también otras cuestiones que me interesan y que afectan al modo de construir, como sucede con el trabajo artesanal que está desapareciendo, lo que implica nuevas soluciones y cambios inevitables en la arquitectura.

JDS: Quería hablar precisamente de este problema. Tu obra es muy artesanal, te gusta el detalle, el oficio del artesano, y como decías hoy día es cada vez más difícil conseguir una obra de calidad en la que intervengan oficios comprometidos ¿Cómo ha afectado esta situación a tu trabajo y al modo de abordar el proyecto?

AS: Indudablemente ha condicionado mi manera de construir. Ahora bien esta falta de calidad se produce no sólo en el trabajo artesanal, sino también en la construcción industrializada, donde el detalle responde exclusivamente a exigencias derivadas del proceso de fabricación. No creo que la construcción industrializada vaya a resolver este problema, incluso introduce otros nuevos. No obstante lo que más condiciona una obra, incluso aún más que el problema del trabajo artesanal, es la impaciencia y falta de interés generalizado hacia la arquitectura por parte de los promotores. Cada vez descubro menos interés, es muy difícil encontrar un propietario que busque una buena calidad en la obra hasta llegar al detalle. La tendencia generalizada en todos los lugares donde he construido ha sido conseguir con el proyecto de arquitectura sólo una imagen exterior, lo más brillante posible, olvidando el cuidado de los espacios interiores.

JDS: ¿Crees que hacer arquitectura es algo íntimo que empieza y acaba en uno mismo como la literatura, la música y el cine?

AS: Hay una parte que creo yo muy íntima, pero la base del ejercicio de arquitectura por el contrario es interdisciplinar, interviene mucha gente, cada vez más, y por tanto el trabajo de grupo es la base del desarrollo del proyecto. Incluso la relación con el propietario de la obra es la base de donde nace el lenguaje arquitectónico. Ahora bien, hay unos momentos en los que se hace necesario el trabajo interior propio de cada arquitecto, de donde nace la sensibilidad de lo que sucede fuera. Esta parte interior determina la autoría de la obra y la hace distinta, diferente a cualquier otra.

JDS: Aparentemente te veo muy sereno cuando proyectas, muy claro y directo con los problemas ¿Cómo llevas el desasosiego creativo? ¿Qué riesgos nuevos asumes en cada proyecto?

AS: Lo de aparentemente lo utilizas con mucha exactitud. En mi caso cada proyecto es un riesgo nuevo, un *risco* -en portugués *risco* significa dibujo a la vez que riesgo-. Creo que hacer un proyecto es asumir un riesgo, sobre todo porque hay tanta oportunidad, información e intercambio, que es necesario asumir una posición respecto a los problemas y esto supone una revisión de todas las posibilidades. Siempre, al inicio de cada proyecto, siento la misma inseguridad que sentía antes, o tal vez, incluso más. Una sensación de miedo me envuelve cuando me enfrento a un problema y pienso el gran camino por recorrer que hay detrás hasta alcanzar ese momento especial de

serenidad tras un proceso tortuoso. Al inicio realizo numerosos croquis en los que se puede percibir la exploración y la inquietud que me asaltan ante ciertos problemas. Una muestra de la dificultad de un proyecto la ofrece el número de croquis preliminares que realizo hasta encontrar el camino adecuado. Los dibujos ofrecen posibles vías de trabajo, pero también el desasosiego y la inquietud en la búsqueda de la solución precisa. A veces relleno hojas y hojas de mis cuadernos en busca de alternativas posibles, es un trabajo obsesivo hasta alcanzar un punto de equilibrio. Procuro que esta inquietud interior no se perciba y no se revele a los demás, para el trabajo en grupo es necesaria una cierta serenidad, una concentración y una confianza que han de sobreponerse a esa inquietud para alcanzar un lugar satisfactorio, después es como hacer tricot, si apañas la punta y enlazas los hilos todo marchará solo.



Visita de obra Edificio Zaida (Granada), 2001.

JDS: ¿Cuáles son los motivos por los que algunos proyectos han surgido con más facilidad que otros? Es posible que te interesen especialmente aquellos sometidos a problemáticas amplias más que los que se encuentran aislados, condicionados exclusivamente por un programa.

AS: Efectivamente es así. Casi siempre surgen más fácilmente aquellos proyectos que cuentan con un numero mayor de puntos de apoyo en el origen, del tipo que sean, cuantos más mejor. Por ejemplo trabajar en el casco histórico, donde hay tantas sugerencias y tantos condicionamientos es muy cómodo. Los condicionantes son una herramienta fundamental para hacer arquitectura, si no existen estás un poco perdido hasta encontrar el hilo del que hablábamos antes. Cuando trabajé en el Pabellón de Portugal para la Exposición Universal, tuve unos inicios muy difíciles porque el planeamiento general era bastante esquemático y dejaba mucho margen para intervenir. Simultáneamente al desarrollo del planeamiento cada arquitecto trabajaba en proyectos distintos sin conocer la problemática del entorno común, como también sucedía con el programa que estaba muy poco definido. El Pabellón de Portugal era un edificio representativo pero no se sabía a qué sería destinado después, y lo más triste es que hoy aún se sigue sin saber. Lo peor para la vida normal de un edificio es que no tenga una programación prevista y se construya sin conocer su destino.

JDS: En ocasiones he percibido en tus apreciaciones una visión pesimista sobre tu propia arquitectura, y no me estoy refiriendo a la dificultad y problemáticas que rodean la realización de un proyecto, que sé que te irrita ¿Se trata de un pesimismo debido a las limitaciones propias del creador entre lo que imaginas -el proyecto- y lo finalmente construido?

AS: Más que pesimismo se trata de situaciones irritantes. Por un lado las dificultades son las herramientas más preciosas del proyecto, pero hay dificultades que provienen de la mala gestión, de la lucha política, que tienen una influencia negativa en la arquitectura. Esas situaciones son verdaderamente irritantes. Es frecuente que un proyecto se interrumpa o que no se realice cada vez que hay un cambio político, sencillamente porque la arquitectura realmente no interesa a nadie. Estas situaciones son desagradables y desesperantes, pero los verdaderos condicionantes y

dificultades me interesan y son la materia con la que construyo el proyecto. Mi pesimismo no es debido tanto a las limitaciones de la creación como a todo lo que se pierde en el camino por motivos ajenos a la arquitectura. Claro que también es posible desarrollar un proyecto en medio de todos los obstáculos, siempre hay una vía zigzagueante que, aunque desequilibrada por cosas inesperadas, es a la vez la vía normal de la creación.

JDS: Otra cuestión de la que me gustaría que me hablaras es acerca de cómo evolucionan tus ideas sobre un proyecto con el transcurso del tiempo, me refiero a si es frecuente que vuelvas a posteriori sobre un trabajo para cambiar la idea que tienes sobre él o si lo das por terminado una vez concluido. ¿Te gusta explorar tus proyectos de nuevo?

AS: La situación de un proyecto es hoy, en la mayoría de las ocasiones, muy atormentada, incluso el programa cambia durante la ejecución, por eso procuro desde el inicio tener un contacto muy intenso con el promotor, casi semanalmente, y a veces, incluso a diario. No hay que hacerse ilusiones, pensar que encontrar una solución es alcanzar la vía definitiva es hoy algo imposible. Los proyectos se construyen en un proceso largo y cambiante, por esta razón el diálogo es fundamental durante la definición del proyecto que ha de ser flexible para introducir siempre nuevos datos, es parecido al trabajo del escultor cuando hace una figura en arcilla y la mantiene húmeda para poder cambiar su expresión en cualquier momento. En el Museo Serralves hice hasta cinco anteproyectos porque cambiaba el Ministro y éste a su vez modificaba el programa, a veces se trataba de resolver un edificio enorme y muy complejo, en otras, se reducía el tamaño, hasta que finalmente se produjo la aprobación definitiva que fue recibida casi como un milagro.

Paisaje y medio ambiente

JDS: Hablando de otras cuestiones, parece que el debate de la arquitectura se centró en los años 70-80 en torno al crecimiento de la ciudad y la preservación de los centros históricos, los años 90 nos han deparado una preocupación por el paisaje, y ahora se trata más bien de cuestiones medioambientales y sociales. ¿Qué opinas del ecologismo y de los problemas medioambientales tan recurrentes hoy día, crees que se trata de una moda pasajera y cómo han afectado estas cuestiones a tu trabajo?

AS: Estos temas han estado siempre presentes en la arquitectura, sólo que se ha sido más o menos sensible a ellos dependiendo del momento histórico. El problema del medio ambiente es un asunto central en el planeamiento urbanístico desde siempre, pero la sensibilidad hacia estas cuestiones no se ha producido por igual en todos los países. A inicios del siglo XX en Holanda existía ya un planeamiento territorial que se convirtió en un referente temprano para otros lugares. En Portugal y España la sensibilidad hacia estas cuestiones ha sido más tardía y dudo que esté realmente planteada con todas sus consecuencias. Es habitual que en determinados momentos exista una cuestión que resulte prioritaria frente a otras como sucedió con la reconstrucción de las ciudades tras la Segunda Guerra Mundial, pero incluso en ese proceso tan dramático no llegó a producirse un debate lo suficientemente serio acerca de la preservación ya que gran parte de las ciudades habían quedado completamente destruidas. También es cierto que en ocasiones fue más destructivo el planeamiento posterior que la Guerra misma, lo que es un hecho bien conocido y probado. Ahora se habla mucho del tema del medio ambiente y de todo lo que lo rodea, pero creo que no deja de ser un fondo musical carente de un verdadero compromiso. El ecologismo está más presente en los discursos políticos que en la acción diaria. Detrás de todas estas declaraciones hay mucho oportunismo e ideas preconcebidas. De cualquier modo me parece que es importante en el campo de la arquitectura y en el planeamiento hacer énfasis sobre esta problemática que actualmente es tan central y que traspasa la acción de la arquitectura misma.

JDS: ¿No crees que el problema de la sostenibilidad puede introducir discontinuidades innecesarias en un contexto urbano consolidado?

AS: Creo que a nadie se le ocurriría recuperar la Sagrada Familia y colocar paneles solares en su cubierta. Es necesario establecer una jerarquía y distinguir entre los edificios que merecen trascender en el tiempo y otros que forman parte del entramado continuo de la ciudad. Es un hecho que la calidad de un monumento depende bastante de su entorno, por lo que es importante alcanzar un equilibrio entre el tejido de la ciudad -representado principalmente por la casa-, y la singularidad de los edificios públicos que tienen un protagonismo diferente. Pero por otra parte hay mucho de experimental en la utilización de las técnicas ambientales, y seguramente que la búsqueda de soluciones para la ciudad histórica será menos dramática que lo que en principio se prevé. Imaginar las cubiertas o fachadas de un contexto histórico con paneles solares es algo absurdo e impensable. Hay a la vez un desarrollo y una necesidad de la tecnología, pero también una conciencia generalizada de la importancia de mantener el funcionamiento y calidad de nuestros cascos antiguos. Creo que la evolución de la arquitectura es un sucesivo y continuo acercamiento de posturas en la que no podemos perder el fin material de la historia, siempre construida sobre la base de unos acontecimientos. Cuando Jean Nouvel construye la Torre Agbar en Barcelona es evidente la influencia y el diálogo que establece con la Sagrada Familia de Gaudí, incluso en las formas; de la misma manera sucede en la propuesta de rascacielos que dibujó Gaudí para Estados Unidos. No creo que se pueda negar la importancia de estos continuos acercamientos aunque se incorporen tecnologías e intereses diferentes en cada momento.

JDS: Otra situación similar se produce con la "arquitectura efímera", no sólo en cuanto a la durabilidad de la obra, sino también como concepto asociado a la ligereza y a la transparencia.

AS: Hay una tendencia actual a lo efímero que además tiene unos antecedentes anteriores muy claros. La idea del movimiento futurista consistía en la renovación constante de la ciudad, y por tanto, la provisionalidad de la arquitectura, unos planteamientos que no llegaron nunca a triunfar. La idea de lo efímero en cuanto que renovación de lo urbano no me agrada, por otra parte hay otros problemas colaterales como es el desperdicio que supone la destrucción de lo construido, además de la dificultad para cumplir la regulación exigida. Me refiero a cuestiones como el aislamiento térmico y acústico, la protección solar, etc., que exigen una solución sólida. No creo que la tendencia a lo efímero pueda producirse de una manera natural por razones de clima, confort y economía energética. Lo efímero va asociado a cuestiones sumamente específicas y de un programa concreto.



Oporto, Verano 2007

JDS: Paradójicamente asistimos a una situación extraña, nunca se ha hablado tanto como hoy del paisaje o del patrimonio, y a la vez nunca se ha destruido tanto como ahora.

AS: La destrucción del paisaje nace vinculado a la decadencia de la agricultura. Podemos decir que la actividad agrícola es la generadora del paisaje, el problema proviene del abandono progresivo de esta actividad y como consecuencia la dificultad para mantener el paisaje de una forma natural. En Suiza el gobierno es consciente de esta circunstancia y ha llegado a financiar la explotación agrícola

del suelo a fin de garantizar la calidad del medio ambiente. Escenas frecuentes de bosques incendiados en España, Portugal y Grecia, son una muestra evidente del abandono del medio y de la pérdida de relación natural del hombre con la tierra, que en definitiva es lo que configura el paisaje.

JDS: Parece que hay un desequilibrio entre la identidad del territorio y la forma de crecimiento de la ciudad. En los años 90 se hablaba de los límites de la ciudad como lugares de libertad para los arquitectos, donde proponer soluciones innovadoras vinculadas a una idea territorial más amplia que la construcción masiva de arquitecturas autónomas, pero desgraciadamente las periferias han supuesto la destrucción del paisaje existente a cambio de nada. ¿Crees que es posible hacer un proyecto sobre la periferia con unas intenciones específicamente asociadas al paisaje, quizás estemos hablando de un tipo de paisaje de transición entre lo agrícola y lo urbano, entre lo industrial y la ciudad?

AS: Es interesante pensar la periferia como un lugar de transición, pero realizar un proyecto en estas condiciones es actualmente muy difícil salvo casos excepcionales. El proyecto del que hablas debería abarcar distintas cuestiones relacionadas con el territorio y con los grandes cambios demográficos de población. Por otra parte, hay problemas administrativos que favorecen una masiva ocupación de la periferia sin atender a los problemas del territorio. El caso de Oporto, por ser un ejemplo próximo que conozco bien, representa una situación paradójica, el casco histórico está despoblándose progresivamente, hay calles enteras con edificios abandonados, edificios de mucha calidad que podrían ser utilizados de nuevo, mientras que en la periferia se construye de manera desorbitada. No hay interés por recuperar el casco histórico porque sencillamente hay una inseguridad manifiesta para el promotor que encuentra más cómodo y sencillo trabajar en la periferia. La cuestión es ¿por qué sucede esto y no lo contrario?, ¿por qué ese desinterés hacia el centro histórico? En gran parte la situación está provocada por las administraciones que favorecen la recalificación de los suelos del extrarradio para generar nuevas tasas, de manera que cuanto mayor sea el edificio permitido mayores serán los impuestos recaudados. Esta situación es muy difícil de frenar por la facilidad que supone recalificar suelo en unas condiciones cómodas para trabajar, pero dramáticas para el futuro de la ciudad. Creo que la periferia se ha convertido en un medio de subsistencia de los ayuntamientos cuando en realidad deberían ser lugares tratados en equilibrio con el centro histórico. Un proyecto para la periferia ha de ser un proyecto urbano que mantenga un equilibrio entre los crecimientos periféricos en relación con el núcleo central de la ciudad. El problema radica en que simultáneamente al abandono de la agricultura en los bordes de las ciudades, se ha producido un interés especulativo que sólo atiende a cuestiones relacionadas con la explotación inmobiliaria del suelo. En Portugal como en España asistimos en los últimos años a una fuerte especulación en la línea de costa que ha supuesto la destrucción de este paisaje sin que las administraciones hayan hecho nada por controlarlo.

JDS: Ante esta situación digamos que la arquitectura poco tiene que hacer...

AS: Creo que una solución consistiría en llevar a cabo un proyecto de reequilibrio del territorio, valorando lo que sucede en los centros históricos y las expectativas de crecimiento exterior. Al sobrevolar en avión España se observa una organización del territorio con núcleos muy definidos y concentrados junto a un paisaje agrícola muy extenso; en Portugal, sin embargo, se produce una dispersión de los núcleos edificados con una ocupación muy fragmentada del territorio, lo que conduce a una mayor destrucción del paisaje. He pensado sobre esto en muchas ocasiones y creo que el proyecto sobre las periferias es un proyecto complejo y encierra siempre una voluntad política acerca de cómo reequilibrar esta situación interior-exterior en beneficio futuro de la ciudad y de su paisaje, que son en definitiva una misma cosa.

Acerca de los centros históricos

JDS: En los centros históricos el problema ha sido justamente el contrario, una excesiva cautela ha acabado por inmovilizar la dinámica transformadora propia que posee la ciudad ¿No crees que el proyecto de arquitectura debería asumir un protagonismo mayor que ofreciera soluciones que una planificación urbana no pueda alcanzar? Has trabajado en centros históricos diferentes, me gustaría saber si el problema es el mismo aunque con matices distintos.

AS: No creo que el problema esté en la responsabilidad que debe asumir el proyecto arquitectónico en la recuperación de los centros históricos. Lo que realmente provoca la crisis es el desequilibrio urbano entre el centro y la periferia que hace que la vida en los núcleos históricos presente ciertas incomodidades respecto al tráfico, la accesibilidad, etc. El origen de esta situación tiene mucho que ver con la preservación turística que se hace de la ciudad antigua y el crecimiento incontrolado de la periferia, lo que conduce a una inestabilidad generalizada en la ciudad. Creo que siempre es posible la recuperación de un centro histórico y que no es incompatible con el confort y todas las necesidades de la vida moderna sin que esto suponga traicionar la arquitectura y la organización urbana tradicional de calles y manzanas. Es cierto que no se interviene en los cascos históricos con más frecuencia y acierto porque no existe una voluntad política clara y también, en muchas ocasiones, por incompetencia de los propios arquitectos, pero forzosamente es necesaria la intervención sobre el núcleo de la ciudad histórica para que pueda pervivir.



En la Casa Patio, previo a su restauración, 2001 (Granada)

JDS: *El problema es que actualmente la intervención arquitectónica en los centros históricos siempre que se plantea de manera cualificada suscita expectativas, unas presiones añadidas que desembocan en polémicas absurdas, la mayoría de las veces estériles, mientras que las arquitecturas sin interés pasan desapercibidas y no generan estado de opinión entre los ciudadanos.*

AS: Siempre ha sido así y tiene que ver con intereses particulares de los que intervienen en el proceso de construcción de la ciudad, que rechazan todo aquello que presenta más calidad de lo habitual, y precisamente por eso la arquitectura es repudiada, por ser una presencia perturbadora. Me refiero a propuestas que plantean soluciones menos convencionales y que proponen interpretaciones más arriesgadas y mejor construidas. Es absolutamente cierto que la obra mediocre jamás produjo polémica, incluso la muy mala jamás provocó una posición de rechazo. Son, digamos, intereses organizados.

JDS: *¿Cómo está afectando a tu proyecto del Paseo de Prado la polémica suscitada por el trazado del boulevard y la tala de árboles?*

AS: Creo que por ahora marcha bien. La información que tengo es que va a continuar el trámite de aprobación del proyecto. La polémica se produjo en un periodo preelectoral con implicación de intereses políticos y de asuntos de otra índole ajenos a la arquitectura. Creo que ese momento está ya superado y además sería muy extraño volver atrás como algunos sugirieron durante la polémica. El proyecto fue el resultado de un concurso en el que se eligió esta opción, única en sus planteamientos. Además es una propuesta que después ha sido acompañada en su desarrollo por todas las competencias de la administración, y por tanto, no es un proyecto aventurero, es un trabajo

muy sostenido, muy respetuoso con ese ambiente madrileño tan específico y por eso creo que no va a haber más problemas que los habituales.

JDS: ¿Qué es lo que más te preocupa al trabajar en un centro histórico o sobre el patrimonio?

AS: Por encima de todo me preocupa mantener la continuidad histórica, la continuidad de la ciudad. El centro histórico es algo siempre muy compacto y vivo, registra la historia y los acontecimientos de la ciudad y, por tanto, es muy revelador respecto de lo que hay que hacer ante la construcción de un nuevo edificio o la recuperación de uno existente, de aquí que lo que más valore al intervenir sea la autenticidad y mantener el ambiente. La calidad de un centro histórico no está en sus valores arquitectónicos como en la atmósfera que transmiten. Respecto a la recuperación arquitectónica de un ámbito comparto la idea de la integridad, me llama la atención cuando en un edificio antiguo se introducen fragmentos de un nuevo lenguaje sin criterio ni justificación, es como poner el sello de la modernidad. Creo que hay que trabajar con más integridad al enfrentarnos con el patrimonio, lo que no imposibilita la modernización del uso del edificio. La cuestión es cómo adaptar los nuevos programas a los edificios históricos y esto es un reto para el arquitecto porque el uso no justifica tampoco la transformación de los edificios a cualquier precio. Volviendo sobre la pregunta que me planteabas, creo que lo más importante al intervenir en un centro histórico es mantener la integridad, el carácter, la atmósfera del lugar y la autenticidad de las cosas, y esto sólo se logra valorando el conjunto de relaciones en el que coexisten las arquitecturas de la ciudad de una manera amplia y equilibrada.

JDS: Entonces, ¿cuáles son los márgenes de libertad del proyecto?

AS: Intervenir sobre el patrimonio supone asumir que no existen reglas ni soluciones a priori y que no es posible trabajar con ideas preconcebidas, cada caso es diferente. Creo que el margen de libertad del proyecto lo establecen las circunstancias que rodean cada situación y que el trabajo del arquitecto debe descubrir. En la ciudad histórica no todo el tejido es igual, puedes encontrar vacíos, huecos donde trabajar de una forma más desinhibida, lugares donde la ciudad presenta un aspecto físico más abierto, con una mayor diversidad histórica de estilos, ya sea medieval, renacentista, barroca o modernista. En estos espacios heterogéneos la arquitectura tiene una mayor libertad de expresión que en la ciudad consolidada. Por otra parte continuar el desarrollo de la arquitectura en la ciudad es algo normal y lógico, aunque este desarrollo haya supuesto en ocasiones el sacrificio y la destrucción del patrimonio existente. Lo más importante es que a pesar de estas transformaciones siempre se ha mantenido el carácter compacto, denso y unitario que caracteriza al centro histórico.



Casa patio en Granada.

JDS: ¿Podrías describir una transformación actual de la ciudad histórica que especialmente te preocupe?

AS: Últimamente asistimos a la construcción del miedo y a la pérdida de lo público. Me refiero a un nuevo tipo de agresión urbana consistente en esa tendencia terrible a acotar los espacios, delimitándolos y aislándolos del resto, uno a uno, con el pretexto de la inseguridad de ciertos lugares que la ciudad histórica ha construido a lo largo de su historia. Se cierran parques y jardines, calles de paso y galerías de conexión entre edificaciones, y otros lugares no convencionales que siempre han sido de acceso público y que ahora están desapareciendo. La separación de estos espacios conduce a la creación de guetos que seguramente harán felices a sus moradores pero que son dramáticos para la ciudad. Por ejemplo, la ocupación del interior de las manzanas para almacenes y garajes, está destruyendo el equilibrio entre el exterior de la ciudad y su interior, un tránsito que jugaba un papel importante en la continuidad y fluidez urbana. Destruir este tipo de relaciones y pensar que recuperar la ciudad es recuperar exclusivamente sus monumentos es un tremendo error. El problema radica en que no estamos viendo la ciudad histórica como un conjunto de relaciones y de equilibrios, sólo prestamos importancia a la recuperación del monumento.

JDS: Cito una frase tuya “la historia aparece siempre como un hilo conductor, aunque sea por oposición. Un hilo conductor de la transformación de la ciudad y de la transformación del hombre”. ¿Crees que se podrían llegar a proponer soluciones por llamarlas de alguna manera ahistóricas, que no tuvieran relación con la historia?

AS: Sólo ha sido posible en ciertos momentos de la historia, pero aún así la historia ha estado siempre presente de una u otra manera en esos momentos. Si analizamos la obra de Le Corbusier, se detecta siempre una cierta ambigüedad detrás de las propuestas más radicales. Es fácil observar en sus construcciones junto a ideas innovadoras y globales otros matices que hacen referencia a un contexto más próximo y local. Cuando trabajó en Brasil, por ejemplo, recuperó el uso del azulejo, un material que estaba muy olvidado en ese momento. Es evidente que quedó encantado con este material y ayudó al artista Portinari en la renovación del empleo de la cerámica cuyo uso se había abandonado debido a la desaparición de las formas tradicionales de construcción de las fachadas. Para el nuevo lenguaje de la arquitectura moderna la fachada clásica no era válida y por tanto tampoco lo era el material con el que se construía, fue necesario inventar un nuevo camino y emplear materiales de acuerdo a las nuevas ideas. De aquí la solución sorprendente de Le Corbusier al emplear la cerámica en una obra como el Ministerio de Educación Nacional en Río de Janeiro, donde además de continuar planteando los temas habituales de su obra como las superficies acristaladas, el brise-soleil, los pilotis y el terrado-jardín, empleó el granito gris y rosado de Río y las cerámicas azules y blancas de Lisboa. Aún a pesar de la radicalidad que reflejaba en sus escritos, la historia para Le Corbusier estaba siempre presente como también la geografía y el lugar.

JDS: ¿Crees que la tradición se convierte siempre en un desafío para quien pretenda innovar?

AS: Pienso que quien quiera innovar encuentra siempre un desafío en la tradición y que la innovación pasa inevitablemente por la tradición. Los cinco puntos de Le Corbusier para la nueva arquitectura existían ya de una u otra manera, lo verdaderamente interesante es la fuerza que Le Corbusier trasladaba a todo lo que hacía. Los lucernarios tan expresivos y monumentales de Ronchamp no son inventos suyos, podemos encontrarlos con otra función en las construcciones del Norte de África, se trata de conductos de ventilación de las casas de Marruecos, tan esbeltos y escultóricos en Ronchamp y sin embargo proceden del mundo doméstico marroquí. Otros arquitectos han recurrido también a tradiciones muy lejanas que hoy se acercan. Frank Lloyd Wright con la cultura japonesa, Louis Kahn y la India, Le Corbusier y Marruecos, etc. Sucede también en el arte, hay un nexo evidente entre Picasso y el arte africano que se refleja en el cuadro “Las señoritas de Avignon”, donde el interés por el arte primitivo se manifiesta junto a las nuevas teorías científicas de la época. A través de esta obra Picasso, muestra estar comprometido con el pasado y con el presente, por eso no pienso que la obra de todos estos arquitectos y artistas sea una ruptura, abren caminos para una nueva tradición a partir de otra existente. Alguien que no tiene sentido histórico ni conocimiento de otras culturas no puede llegar a plantear este tipo de cuestiones. Por poner otro ejemplo, los movimientos de vanguardia futuristas pretendían acabar con la ciudad antigua y sustituirla por una ciudad nueva con un carácter efímero, provisional. Paradójicamente este modo de

actuar obligaba a negar continuamente la historia para volver a comenzar de nuevo, y así sucesivamente, una y otra vez, siempre con la historia anterior de fondo. En contraposición hay periodos en los que la historia es recuperada como una caligrafía, como una piel, como sucede en la posmodernidad. En todos los casos y aunque de manera diferente, retomar el hilo de la historia es una necesidad humana. No se puede ir contra la historia y todo tiene un sentido histórico inevitablemente.

JDS: La arquitectura es una actividad en transformación permanente y sólo en épocas excepcionales de la historia aparecen obras que pueden introducir un nuevo giro a los acontecimientos, que pueden llegar a producir rupturas. Percibo que tu obra no muestra interés por estos asuntos y se mueve dentro de una línea de transformación continua, sin sobresaltos, siempre hay algo que se deja atrás, pero a su vez siempre hay algo que se recupera.

AS: Si, así es, aunque lo que aparece como ruptura, o al menos surge con voluntad de ruptura, tiene también sus antecedentes. Aceptamos que Le Corbusier estableció un lenguaje propio para la arquitectura moderna aún a pesar de que todos esos elementos se pueden encontrar en obras ya realizadas con anterioridad. Pero lo más interesante es que en ese momento se asiste a una convicción y credibilidad muy fuertes sobre ciertas cuestiones que estaban en el ambiente. Ese es precisamente el gran talento de Le Corbusier: ser el hombre adecuado en el momento y el lugar adecuado. Ahora bien, en la actividad de cualquier arquitecto hay momentos especialmente estimulantes y otros más sostenidos en los que el lenguaje que habitualmente utiliza se suelta más y adquiere un mayor protagonismo, incorporando algo nuevo ocasionalmente y nunca con una voluntad de invención o de afirmación personal, es algo que nace y emerge de una situación concreta y por tanto depende del momento. No se puede decir que la invención radique sólo en la voluntad del arquitecto por hacer algo verdaderamente nuevo, diferente; es el contexto el que demanda una voluntad distinta, algo imperioso que se manifiesta como alimento del proyecto. Por otra parte hay otros momentos de nuestra práctica que son, podríamos llamarlos, momentos serenos, casi repetitivos, y eso se produce habitualmente al intervenir en la ciudad histórica. La ciudad es un tejido repetitivo que fluye en la historia y sólo en ciertos momentos de interés colectivo se alcanzan situaciones de ruptura. Pero cuando este momento se provoca forzosamente a través de un gesto fantástico sin aceptación colectiva, normalmente falla y desemboca en el fracaso, ya que carece de la naturalidad que poseen las cosas que cambian inevitablemente.

El sentido del tiempo

JDS: Te he escuchado al hablar del tejido histórico de la ciudad utilizar siempre el término "recuperar" que empleas con frecuencia, pero nunca te he escuchado hablar de restauración, rehabilitación, reconstrucción e incluso renovación. Cuando utilizas el término "recuperar" lo haces de una manera amplia y diferente a los especialistas y percibo que siempre le das un sentido que no es material ni físico, sino que más bien hace referencia a la atmósfera, al ambiente que envuelve a lo patrimonial.

AS: Recuperar es algo que va más allá de lo físico y de lo material. Nunca he trabajado en la restauración de un edificio, algo que por otra parte sólo podría hacer con un equipo muy capaz. Mi idea de "restauración" tiene que ver con la consolidación de la parte material de un edificio importante, independientemente de su función. El Partenón ha sido utilizado de diferente forma a lo largo de la historia, incluso en un momento dado fue un almacén de pólvora, pero actualmente nadie pensaría en recuperarlo con una función específica, se trataría más bien de recuperar la materialidad del edificio por encima de cualquier cosa. Sin duda son casos muy significativos de monumentos cuyo valor y representatividad es universal y libre del problema de la función. Mis trabajos más frecuentes están realizados sobre edificios o conjuntos arquitectónicos que han cambiado de uso en numerosas ocasiones y en los que por razones de calidad, de memoria, o de representatividad, hay que intervenir para mantenerlos con integridad. Trabajé en la recuperación del barrio del Chiado en Lisboa tras el incendio y fue una recuperación muy polémica porque me resistí frente a la opinión de muchos a cambiar la arquitectura de un lugar tan emblemático. El proyecto consistió en incorporar soluciones de confort y de organización funcional para un programa actual, manteniendo en lo posible la integridad del lugar. Es cierto que empleo el término "recuperar" con

mucha frecuencia, para mí tiene mucho que ver con cosas muy diferentes, incluso culturales, y no sólo con la arquitectura o la construcción, sino que está relacionado con una lectura funcional de la ciudad. Es un término asociado a problemas urbanos muy dispares, y por tanto, incluye asuntos más amplios que la propia disciplina arquitectónica.



EL Chiado de Lisboa tras su incendio.

JDS: No creo que tu forma de abordar el problema del patrimonio radique en el tipo de encargo que recibes. No restauras, pero no porque no tengas un encargo de este tipo, sino porque tu visión es otra. Un especialista que restaurara la Venus de Milo posiblemente no tendría temor a ponerle el brazo que le falta si supiera cómo era originalmente y en tu caso no creo que lo hicieras.

AS: Nunca se lo pondría, me horrorizaría por varias razones. En primer lugar porque sería incapaz de hacer el brazo con la misma calidad material que el original, y además por otros motivos que nos conducen a hablar del tema de la ruina. Recuerdo un escritor que decía que “nada es más bello que la ruina de una cosa bella”, por eso la cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y esa es la belleza de la ruina en cuanto que también hace referencia a lo que ya no existe, pero se percibe por ausencia.

JDS: Y en el caso de la arquitectura...

AS: Siempre que he recuperado un edificio tengo al final la sensación de una cierta insatisfacción porque sé que algo se ha perdido con la intervención. Cuando tienes un muro en pie en el que has de cambiar alguna piedra o algún elemento por razones de consolidación, sabes que esa piedra nueva no va a tener jamás la densidad de las del resto del muro por las que ha pasado el tiempo, la historia y muchos acontecimientos. De inmediato, un edificio recuperado tiene algo decepcionante, carece de lo que sólo el tiempo puede hacer y que nosotros, aún con toda la tecnología que tenemos a nuestro alcance no conseguimos. Hay un cierto desencanto en la recuperación de un edificio porque al recuperar hay siempre, lo queramos o no, algo que se pierde, que desaparece. Por otra parte está también la inquietud y la impaciencia del hombre moderno al que le cuesta esperar la acción del tiempo sobre las cosas. Si pensamos en un jardín recientemente acabado resulta necesario esperar muchísimos años para verlo crecer, se precisa de una gran paciencia y de una gran sabiduría para construir también con el tiempo. Construir un paisaje no es elaborar una imagen, requiere tiempo y la participación de otros factores. Defiendo el paso del tiempo como fenómeno irrepitable e irrecuperable y la necesidad de mostrar la autenticidad de los materiales, la

vitalidad de los objetos que ya no sirven, la energía con la que se relacionan unos con otros y la necesidad de contacto inmediato con ellos. Este es el significado del paso del tiempo.

JDS: Hay un estado de belleza que te atrae especialmente. Me refiero al estado incompleto e inacabado que tienen las cosas que se transforman y que te resistes a completar y llevar a su fin, prefieres que las cosas formen parte de un proceso abierto en el que fluyan con un curso propio.

AS: En parte porque las cosas realmente siempre están inacabadas. Nunca hay nada que podamos decir que se ha finalizado, de la misma manera que los arquitectos nunca acabamos un edificio. Veo cada obra terminada como una primera piedra, el resto lo hace la historia que es la mejor arquitectura, la más paciente, la más sólida en sus opciones, y en la que intervienen un numeroso conjunto de elementos empezando por el primer habitante. Si lo que pretendes conseguir es una forma completamente acabada de lo que construyes, el resultado es un barniz perjudicial de una ciudad inmovilizada. Me gusta el aspecto que toman las cosas cuando por ellas pasa el tiempo porque ganan en profundidad, se enriquece aunque sea a través de los errores. El concepto de obra inacabada ha sido un tema habitual entre los creadores y está presente en muchos artistas, el más grande de todos probablemente sea Miguel Ángel, que tenía esa necesidad de no acabar sus obras, la consciencia siempre presente de la imposibilidad de finalizarlas. Es fascinante hasta qué punto sus esculturas, que nacen una y otra vez de la piedra, adquieren forma pero casi nunca quedan completadas. Hay una parte dramática en todo esto que se hace presente en el momento en el que Miguel Ángel decide volver atrás y reanudar el proceso creativo de la obra, como sucede en la "La Piedad", que para mí es la obra mayor, la más impresionante. Su historia es muy conocida, la obra nunca se acababa porque Miguel Ángel siempre la destruía parcialmente para empezar de nuevo a esculpir otra figura a partir de los restos de la anterior, transmitiendo la idea de que nunca nada está terminado y que hay que volver a empezar siempre en busca de la perfección. Los poetas actúan de la misma manera, viven siempre rehaciendo cada poema, una y otra vez, hasta que finalmente es abandonado, apartado aunque sea momentáneamente por un tiempo. Y esa es la vida de la obra.

JDS: Llama la atención la capacidad que posees para recuperar un ambiente sin necesidad de caer en la trampa de la copia mimética. Sin duda posees una sensibilidad especial para captar las tensiones que rodean una situación y para detectar la dinámica transformadora de la ciudad. Me parece que es una de las cuestiones más difíciles para un arquitecto.

AS: No creo que tenga una especial sensibilidad. La sensibilidad para un arquitecto consiste en entrenar la forma de ver las cosas, la profundidad al mirar y observar, y eso se logra a través del trabajo y el entrenamiento continuo. Admito que un arquitecto está especialmente educado para tener eso que llamamos sensibilidad, que tiene que ver con la técnica en la forma de mirar, pero se trata de una capacidad que también está desarrollada en otras disciplinas creativas, como por ejemplo en los fotógrafos, que poseen una especial capacidad para captar un instante o la inmovilidad de una forma de manera magistral. En mi caso estoy interesado en hacer incursiones y penetrar específicamente en la realidad de cada situación, y esas son las herramientas que me ayudan a decidir qué es lo que debo hacer y el rumbo que debo tomar en cada momento. Es como buscar un punto de partida que me permita enlazar con otras cuestiones, es también una labor de análisis para no olvidar ciertos aspectos importantes, pero sobre todo es algo más amplio, más libre, se trata de dejarse impregnar por lo que no es visible pero está en el ambiente. Captar la atmósfera de una ciudad, por ejemplo, consiste en percibir qué es lo que nos impresiona de ella, lo que le da carácter e identidad.

JDS: Convertir lo cotidiano en inédito...

AS: En la ciudad las arquitecturas parecen ayudarse las unas a las otras para sobrevivir a la incomprensión y soledad de un edificio único e irrepetible. Las piezas por separado no son nada si no se atiende a la compañía que se hacen entre ellas. Las proporciones, los materiales y los colores se lanzan señales y están comunicados. Es el conjunto de estas relaciones el que tiende la mano hacia algo que falta y proporciona la atmósfera y el ambiente que percibimos de la ciudad.

JDS: Habitualmente sus habitantes identifican la atmósfera de la ciudad con las formas miméticas de la ciudad histórica ¿Hasta que punto se puede mantener ese ambiente, ese equilibrio del que hablas, sin necesidad de caer entregado a la retórica de las formas históricas?

AS: Las referencias son importantes pero no pueden ser utilizadas sin sentido y de manera descontextualizada. El encuentro con un ambiente tiene mucho de componente emotivo, de impresión y de emoción. Creo que todo lo que se hace debe estar impregnado visiblemente de esa emoción pero a su vez no debe traducirla. Emoción y función son cuestiones que en el desarrollo de un proyecto han de estar presentes pero a la vez liberadas, por un lado está la obligación de cumplir la función específica, pero a su vez la necesidad de liberar de la función aquello que construimos. Lo que llamamos abstracción creo que se refiere al resultado normal del desarrollo de un proyecto, es la liberación de cosas fundamentales que no son la esencia de la arquitectura, como puede ser por ejemplo la emoción. Creo que la continuidad en la ciudad es un proceso complejo que en ocasiones se ha confundido con la reproducción literal de las formas. Para que exista continuidad es necesaria la transformación, más que necesaria yo diría, incluso, que inevitable.

JDS: Cuando trabajas en otras ciudades, seguramente estás mucho más atento, más predispuesto a captar sensaciones. Te he visto pasear y te detienes con frecuencia para observar los detalles de un suelo, una ventana o un árbol. En cierta ocasión has comentado que la intuición es la capacidad para prestar atención a las cosas. ¿Cómo influye el viaje en tu trabajo?

AS: En el viaje los estímulos que percibes son más intensos porque hay debilidad y estás más disponible, además sientes una cierta soledad que te lleva a captar las cosas con más intensidad. Trabajar en tu medio habitual es difícil porque la experiencia del conocimiento cotidiano gasta un poco la posibilidad de sorpresa. Hay un cansancio que se transforma sin embargo cuando trabajas en un sitio distinto y te permite recibir las cosas mucho más intensamente. La observación es un ejercicio de aprendizaje importante, te da mucho placer, es como escapar a la rutina diaria. La profesión de arquitecto tiene una componente de rutina muy fuerte, es necesario liberarse de esa rutina para ver las cosas de otra manera. Siempre me ha parecido fascinante viajar, hay tantas historias de lo que ha supuesto el viaje para un artista y para un arquitecto, que se convierte en una forma diferente de conocimiento. Viajar en soledad es la mejor manera para sentir curiosidad.

JDS: El escritor Milan Kundera en su libro “La Ignorancia” describe el término ignorar como no tener o estar desposeído, y distingue a su vez entre la nostalgia y la melancolía asociando la nostalgia a la pérdida del territorio, del suelo, mientras que la melancolía es una carencia en el sentimiento afectivo de alguien.

AS: La melancolía hace referencia más bien a un estado de ánimo del hombre. Una persona está melancólica por razones distintas, es un sentimiento, pero la nostalgia es diferente, remite a la pérdida del lugar. Me sucedió algo estos días en lo que nunca antes había pensado, creo que fue algo que escuché en relación a una palabra que sólo existe en portugués “saudade”, muy parecido al término soledad. “Saudade” es una palabra única y misteriosa que encierra a la nostalgia y tiene que ver también con sentirse solo, la falta de un lugar con todo lo humano que hay ahí, y también de lo físico en cuanto sentimientos de alguien, la melancolía.

JDS: En cierta ocasión comentaste “no soy contextualista, me horroriza este término” ¿Podrías precisar este comentario?

AS: No es peyorativo, para mí el contexto físico es muy importante, pero no es exclusivo o prioritario, hay otras muchas cosas que forman parte del proceso de proyectar. Reducir mi obra a esta cuestión del contexto proviene de un momento en el que los críticos, que siempre están encasillando todo lo que sucede, emplearon este término para clasificar mi trabajo. Reconozco que la clasificación me horroriza, son formas de estructurar los acontecimientos pero no sirven para conocer lo que inevitablemente es mucho más complejo. La clasificación es una manera reductiva del conocimiento y si hay convicción y confianza en ella puede derivar en una limitación en la práctica de la arquitectura, o al menos en la forma de entenderla. Por otra parte no creo que mi obra esté conscientemente intentando escapar de la clasificación. Lo que me llama la atención es la tendencia generalizada de la crítica a aislar aspectos de la realidad cuando ésta es mucho más rica y

compleja. Recurrir a clasificar una obra me parece un error enorme porque si alguien hiciera una obra verdaderamente contextualista, por ejemplo, estaría concibiendo una mala obra de arquitectura, sin interés, ya que las ideas se concentraron exclusivamente en un aspecto.

JDS: Cuando se observa tu obra tenemos la sensación de asistir a un Siza que pertenece a cada uno de nosotros, parece que has perdido la condición específica del lugar y que todos los lugares te pertenecen. Tengo la sensación de que para ti todas las ciudades están encerradas en una única ciudad, aunque particularizadas con sus problemas. "Todas las ciudades son mi ciudad a la que siempre regreso", has comentado en más de una ocasión. ¿Cómo ha influido en tu trabajo el hecho de intervenir simultáneamente en ciudades distintas, quizás se trate de resolver los mismos problemas aunque de diferente manera?

AS: La cita que comentas era un pequeño texto que escribí hace años con el título "Todas las ciudades son mi ciudad". No me gusta la arquitectura exótica y es el espíritu que se transmite en ese texto, la idea de que las cosas surgen desde la naturalidad con la que se descubre la ciudad y a su vez te descubres a ti en ella. Al trabajar en Berlín como en Granada, dos ciudades con un fuerte carácter, me sumergí en sus atmósferas dejándome influir por ellas, aunque sin perder la identidad de mi obra. En Granada hay una claridad especial en el ambiente, en la luz, su tejido histórico tan denso y su maravilloso paisaje que inevitablemente me influyeron, como me influye lo peculiar de cada ciudad. Al intervenir en un contexto urbano no trato de actuar con decisiones propias y voluntarias sino que intento percibir algo irresistible que está ahí, que es del lugar y de la ciudad y que hay que expresar de nuevo. En Berlín hubo críticas tremendas en los periódicos por parte de ciertos arquitectos que calificaban mi proyecto como el más estúpido de la ciudad. También era criticado porque carecía de los delicados detalles que habitualmente solía hacer en Portugal. La cuestión era qué sentido tenía hacer los detalles de obra y ventanas de Oporto en un clima completamente distinto, con una normativa diferente y en un contexto social también diferente. Actualmente todo está más próximo y globalizado que antes, pero entonces era absurdo plantear trabajar en Berlín como en Portugal, con unos presupuestos de obra que no permitían recurrir a la artesanía. Al visitar Berlín el carácter de la ciudad me obligó a cambiar el modo de actuar y me dediqué a captar con el proyecto la atmósfera tan especial del Berlín de Kreuzberg; pero no fue sólo eso, estaba también mi voluntad de no crear un cuerpo extraño, exótico en la ciudad. Creo que cada situación es distinta, es posible que una obra singular en Berlín, construida por un arquitecto de prestigio, se le deba exigir y se le pueda permitir algo universal, un edificio de una trascendencia histórica como sucede por ejemplo con el Parlamento de Foster. En esas condiciones singulares un arquitecto goza de una libertad que no ofrece la vivienda social, como fue mi caso.

JDS: ¿Qué te pareció la pintada sobre la fachada con el famoso "bonjour tristesse"?

AS: De inicio no me gustó nada. En una de las visitas de obra el arquitecto Peter Brinkel que colaboraba conmigo en el proyecto, me esperaba en el aeropuerto preocupado. Le comenté de ir a ver la obra y él me respondió que mejor al día siguiente. Yo le insistí porque tenía mucho interés por ver cómo iban los trabajos pero lo notaba muy reticente y al final me confesó que había algunos problemas, razón por la cual decidí acercarme rápidamente a la obra y al llegar vi las letras pintadas mientras él esperaba atento cuál sería mi reacción. Estuve largo tiempo mirando la pintada y claro que me irrité. Sabía que era una iniciativa incluida en una campaña muy dura por parte de grupos minoritarios de extrema derecha.

JDS: Pero no contra el proyecto...

AS: Era contra todos los proyectos que estaba haciendo el IBA, organismo que fomentaba el diálogo con los inmigrantes turcos. Había grupos extremistas que luchaban en la calle contra la policía, todo muy duro. Me irrité porque era absolutamente imposible hacer la pintada a aquella altura, además cada obra tenía un guardia armado con un perro y por tanto era imposible subir y pintar sin la connivencia previa con el guardia. También estaba esa cosa ridícula de escribir la "S" y la "J" al revés para sugerir que el pueblo era inculto y no sabía escribir. Quedé muy irritado al principio con todo esto. Después pensé qué hacer porque el color del edificio formaba parte del revoco y si picábamos el trozo afectado se notaría ya que habría una discontinuidad con el resto de la fachada,

por otra parte la solución de pintar todo el edificio de nuevo era impensable económicamente. Entonces decidí dejarlo tal y como estaba y así se quedó. Más tarde el edificio fue portada de la revista Lotus y la pintada se convirtió en un símbolo. En algún momento se llegó a decir que yo había mandado colocar allí este graffiti para llamar la atención pero nunca fue así.

JDS: Bonjour tristesse acabaría por formar parte del edificio...

AS: Mucha gente en Berlín lo conoce ahora por este nombre. Hay cosas que evolucionan de manera insospechada, en principio van en contra, pero con el tiempo forman parte de la memoria y la historia de los lugares.

JDS: Hablemos de dos proyectos recientes que has construido en ciudades históricas diferentes pero que encierran esencias comunes como Lisboa y Granada. Me refiero a los proyectos de Terraços de Bragança y al edificio Zaida, en ambos propones hacer convivir la nueva arquitectura con las preexistencias, ¿Cuáles han sido las influencias en cada caso y qué temas comunes existen entre ellos?

AS: Los condicionantes principales en Lisboa venían determinados por un frente de arquitectura pombalina existente en toda la calle y por tanto era un problema que ya conocía por mi intervención anterior en la recuperación del Chiado. El problema en este caso es que no existían edificios a recuperar, tan sólo un solar en pendiente con restos arqueológicos, por lo que tuve que reconducir el lenguaje arquitectónico del proyecto pensando que debería formar parte de una gran fachada pombalina a la calle. El edificio situado en la parte posterior presenta problemas similares aunque no tan significativos. Por otra parte había otras cuestiones como las vistas fantásticas hacia el río Tajo que favorecían la disposición de terrazas, y en medio de todo esto, restos arqueológicos que condicionaban la implantación arquitectónica y que han sido tratados como un jardín interior de la ciudad. En la nueva construcción hay referencias a esas casas de Turquía situadas junto al mar, construidas en madera, con barandas y terrazas. Esta influencia proviene del desarrollo del frente hacia el río que me recordaba las casas junto al mar, y también algunas referencias a la Lisboa urbana de los años cuarenta, con algunos trazos de arquitectura de época fascista de una gran calidad. El proyecto de Granada es más complejo y difícil. Hubo muchas variaciones de programa a lo largo de su desarrollo porque había que responder a las necesidades de los distintos propietarios. Pero la forma final del edificio tiene una referencia muy clara a la Fundación Rodríguez Acosta, una arquitectura especial de la que quedé muy impresionado al visitarla, además de ciertas referencias a los volúmenes del tejido islámico de la ciudad y a la secuencia visual de la Alhambra. Por otra parte había que recuperar una hermosa casa-patio del siglo XIX que fue determinante en la configuración de los volúmenes del edificio. En ningún caso estas influencias han supuesto una transposición directa de las formas, pero sí del espíritu del lugar. Viendo las dos intervenciones hay aspectos idénticos en ambos casos, pero no en lo fundamental, se pueden encontrar sin duda cuestiones similares aunque las bases para el arranque del proyecto son muy distintas, y sobre todo hacen referencia a problemas específicos de cada una de estas ciudades.

JDS: Al visitar las dos obras se puede observar que te interesa especialmente la relación que estableces con la ciudad...

AS: En ambos casos trabajé en un tejido muy bien definido y por tanto debía tener en cuenta la importancia de incorporar la nueva propuesta a una estructura urbana ya consolidada. En Granada la posición del edificio Zaida al fondo de un gran espacio público obligaba a una presencia arquitectónica más protagonista, y al tratarse de un lugar que ha experimentado numerosas transformaciones a lo largo de su historia, pude incorporar una arquitectura moderna sin problemas. El proyecto de Terraços de Bragança en Lisboa, es diferente, por un lado está la fachada nueva, una excepción en los edificios históricos de la calle, pero que por su situación pasa a un segundo plano ya que no se llega a visualizar con facilidad al estar muy escondida en la perspectiva de la calle. Se trata de una situación menos expuesta y menos protagonista que en Granada, donde el edificio estaba muy condicionado por su singular posición y otras cuestiones como la proximidad al tejido histórico y las intervenciones modernas existentes. Todo esto ha influido de manera diferente en las decisiones que se han tomado en cada caso y en las interpretaciones de los problemas.



Visitas de obra al Edificio Zaida (Granada)

JDS: Tu obra se produce en la intersección de cuestiones muy diversas: el lugar, la historia, el paisaje, la tradición, las innovaciones, la técnica..., eres como un viajero que transporta cosas y contamina lo que encuentra a su paso ¿Sientes haber perdido con el tiempo referencias al lugar para incorporar otras cuestiones más universales provocadas al trabajar en sitios diferentes?

AS: Seguramente sea así, la formación profesional y humana de un arquitecto significa exactamente estar abierto y no limitarse a ciertos aspectos que en determinado momento te han impresionado y te han atrapado. Cuando un estudiante de arquitectura empieza a trabajar es normal que tenga una admiración especial por una figura de la arquitectura, aunque hoy es posible que suceda cada vez menos. En mi caso la tuve por aquellos arquitectos interesados en la nueva arquitectura del momento, entre ellos Le Corbusier, aunque también hubo muchos otros. Recuerdo haber encontrado casualmente en una revista de "Architecture d'Aujourd'hui" la obra de Alvar Aalto y quedé completamente fascinado, como me sucedió más tarde también con la arquitectura vernacular. Fueron momentos importantes que tuvieron influencia en mi formación inicial, pero la formación nunca se acaba y adquieres con el tiempo una naturalidad progresiva en lo que haces, con menos obsesiones, hasta el punto de trabajar con influencias que estaban almacenadas en el subconsciente. A veces recuerdo oír hablar a un crítico acerca de algo que hice en un determinado momento y que recuerda a trabajos de otros arquitectos, entonces me detengo a mirar y percibo que es cierto, aunque reconozco que no es algo intencionado, pero naturalmente nuestra mente se va cargando de información y cuando es necesario, el subconsciente viene a ayudarnos, aparece y lo hace desde cualquier sitio.

JDS: Quizás hayas logrado que la arquitectura vernácula y la universal sean una misma cosa, una simple cuestión de mestizaje.

AS: De la arquitectura vernacular hay menos información, es más local y por tanto más reducida su capacidad de intercambio. Si observamos la arquitectura noruega de los siglos XVIII y XIX era muy integradora y estaba íntimamente unida a la forma de vida de cada uno de sus habitantes, lo que la hace muy auténtica, muy real. La arquitectura de hoy es el resultado de algo que procede de atrás pero que se intensificó con la movilidad de la información, y por tanto difícilmente posee esa integridad absoluta. Mientras que la arquitectura vernacular tiene el interés y el atractivo de la espontaneidad y la naturalidad de las construcciones anónimas, las construcciones actuales que intentan imitarla se han visto afectadas por la dificultad que supone emplear estas soluciones en unas nuevas condiciones. En Oporto fue publicado un estudio muy interesante sobre la arquitectura vernacular que ha tenido una influencia enorme para el conocimiento y difusión de las tipologías rurales. El libro pasó de inmediato a ser la biblia para los conjuntos turísticos, superando con intereses comerciales las intenciones del estudio original. Cuando fue publicada la primera edición

se agotaron los libros que hacían referencia al Sur de Portugal, mientras que aún quedan sin vender muchos ejemplares del Norte, y es así porque por entonces empezaba el boom del turismo, lo que provocó que se agotaran rápidamente. El estudio pasó de ser un documento de indudable valor cultural a representar la quiebra de un concepto utilizado turísticamente.

Movimiento, forma y geometría

JDS: En tu obra das una especial importancia a los recorridos, pero a su vez existe la necesidad de distanciarse de la evidencia de estos movimientos para anular su presencia, diluyéndola con otros asuntos que le dan una mayor naturalidad.

AS: Como todos los medios para hacer arquitectura el recorrido puede ser una obsesión, una especie de vicio. El movimiento es una forma más de ordenar el espacio, de hacerlo legible y establecer relaciones, pero la arquitectura no se puede reducir exclusivamente a la organización de recorridos, sencillamente porque no estás siempre caminando, paseando y contemplando. Recuerdo la crítica que me hizo un arquitecto, Pedro Viera de Almeida, hace muchos años, cuando construí las piscinas de Leça de Palmeira. Hacía un análisis de mi obra basado en los recorridos, un aspecto que en Leça era muy evidente, y cómo el paseo con el empleo de la luz daba profundidad al proyecto. En las piscinas hay secuencias de abierto, luz, vistas hasta llegar al mar y luego penumbra en los vestuarios, y de nuevo luz de una forma controlada para pasar a un espacio abierto. Esta manera de definir el espacio a través del paseo arquitectónico y materializar todo lo que sucede en torno a esta secuencia de movimiento es una manera de hacer arquitectura. Pero valorando todo esto, hacía a su vez una crítica a mis primeras casas en Matosinhos, donde el espacio, aunque poseía un carácter escultórico, estaba excesivamente recargado y falto de esos momentos de pausa y de reposo tan necesarios en la arquitectura. Esta crítica me ayudó bastante para tomar conciencia de la necesidad de no favorecer con exclusividad determinados aspectos del ejercicio de la arquitectura a favor de otros.

JDS: En las plantas de tus primeros trabajos se perciben efectivamente unas intenciones más evidentes, pero con el tiempo aparecen otras cuestiones superpuestas. Qué importancia das al dibujo de la planta para plasmar las cosas que te interesan, parece que te gusta diluir las intenciones...

AS: La planta es una representación, un fragmento de lo que será la arquitectura, y por tanto por mucho grafismo que utilices es imposible abarcar todo, no llega a envolverte. Un edificio magnífico no puede nacer nunca de la composición de una planta, generalmente los buenos edificios no tienen una planta bella. Cuando estudié por primera vez los proyectos de las casas de Adolf Loos, la reacción que tuve fue de rechazo porque no me gustaban los dibujos ni los trazados de sus plantas, ahora lo vemos de una forma distinta por el conocimiento que tenemos de la historia. También sucede con Gaudí, sus dibujos no son bellos en sí mismos y no tienen nada que ver con lo que encuentras al visitar las obras. Una casa de Adolf Loos es de una riqueza espacial y de una complejidad increíble, y en los dibujos no aparece nada de esto, son muy esquemáticos. Esta forma de trabajar puede ser un obstáculo hoy día para hacer un concurso. Paradójicamente un dibujo aparentemente esquemático puede ser el resultado de una idea muy elaborada que muestre a través de una representación reducida y parcial la belleza de una idea o la complejidad de un edificio. Realmente al dibujar trabajas representando elementos que son reducciones de la arquitectura y me repugna de los concursos esa voluntad por hacer una planta que parezca algo muy complejo, muy elaborado, pero que en realidad no lo es. Normalmente utilizo la representación necesaria para la comprensión y comunicación del proyecto aunque esto no es lo habitual hoy día. Los concursos de arquitectura han dado lugar a una cierta artificialidad para hacer fascinante y atractiva la imagen que se presenta de un edificio, y ese es un camino que a mí no me interesa nada. Cuando haces un dibujo debe estar asociado a cierto esquematismo porque la complejidad de la arquitectura es algo que se elabora con otras cosas, radica en otras cuestiones. Con un dibujo sólo puede ofrecerse una idea de lo que se quiere hacer, y eso es siempre una duda, un interrogante.

JDS: Pero tus dibujos de planta me parecen muy bellos, se producen con libertad y naturalidad, y además son muy dinámicos porque recogen los conflictos del entorno. Cuando visito una obra tuya descubro momentos emocionantes que no había encontrado antes en el dibujo de la planta.

AS: Esta misma sensación es la que tengo cuando paseo por las obras de Barragán. Sus plantas son muy sencillas, muy esquemáticas, traducciones al dibujo de un paisaje previamente imaginado. Son secuencias de espacios yuxtapuestos que guardan paisajes independientes, espacios cerrados conectados entre sí y con la naturaleza. Cada estancia es una escena completa con una sensación diferente. Creo que la forma aparentemente poco articulada de las plantas de Barragán obedece a un contexto arquitectónico concreto y a un modo de concebir la arquitectura que no procede del dibujo, sino de las sensaciones. Es una arquitectura que nos envuelve, imposible de describir y de imitar, construida con agua, naturaleza, color y luz, donde todo es único y nada es perenne. Por otra parte está la transformación que la arquitectura experimenta por efecto de la naturaleza y el tiempo, una degradación que reconstruye el recuerdo de la ruina y de la memoria, un reencuentro con la tradición indiana y mediterránea. Las formas cúbicas y la sencillez esquemática de sus plantas son como los muros pintados con vivos colores junto a la irrupción de la naturaleza, y estos encuentros son una fuente de inspiración difícil de trasladar al dibujo.

JDS: En tu obra no recurres a la composición y la geometría aparece como resultado natural de una serie de interpretaciones, una corriente de energías invisibles que se entrelazan, relacionando cosas y situaciones diferentes en desequilibrio hasta alcanzar sorprendentemente la forma final del proyecto. Me gustaría que me hablaras sobre esta idea.

AS: Generalmente los arquitectos utilizan la geometría para controlar las formas del proyecto, lo que ha dado lugar a arquitecturas muy autónomas y con problemas de escala. En otras épocas no había arquitectos y como consecuencia no había casi dibujos. En Portugal utilizamos la expresión "arquitectura de bengala" (arquitectura de bastón) para describir el modo de dibujar con un bastón sobre el suelo líneas que aclaran algo. Esta práctica se hacía antes con frecuencia, incluso yo mismo he llegado a utilizarla para hacerme entender en la obra aún a pesar de los dibujos de proyecto. Por un lado veo la geometría como una forma de comunicación entre lo que proyectas y lo que construyes, pero la forma como resultado final de un proceso es otra cosa. Es posible que en ocasiones haya utilizado la geometría como referencia a los modelos tipológicos, o incluso directamente a las formas de la naturaleza, pero sólo a través de la interpretación se produce y adquiere sentido la forma. Recuerdo cuando trabajaba en el proyecto del Museo Ibere Camargo y al llegar a ese momento de control de la idea, las formas curvas del edificio surgieron como respuesta a la escarpa de la montaña próxima con la que es ligeramente simétrica. Cuando fui a corregir esta curva en mis dibujos pensé que su forma había sido sugerida por la presencia de esta escarpa casi vertical que quería preservar y de aquí que el lado del edificio mirando hacia el río sea ortogonal, mientras que cuando avanza hacia la montaña toma esta forma curva aparentemente tan extraña. Tengo que reconocer que soy contrario a sistematizar el modo de proyectar. En Brasil había un estímulo evidente entre el río y la montaña, por lo que el control de la forma arquitectónica dependía de la relación que estableciera con este paisaje, mientras que en otras situaciones como en la ciudad histórica el control procede de cuestiones de escalas y continuidad con lo existente, y al utilizar el término control me estoy refiriendo a la manera de producir una forma, una geometría asociada a estímulos diferentes.

JDS: Creo percibir en tus últimos proyectos un mayor empleo de formas más orgánicas, más libres, que encierran a su vez otras formas. Digamos que se trata de una arquitectura más elaborada y compleja ¿A qué se debe esto?, entiendo que hay decisiones que no son racionales y se producen instintivamente o por deseo de experimentar con otras cosas.

AS: Las razones que me han llevado a trabajar de esta manera son diferentes, por un lado los programas, cada vez más complejos y variados en sus contenidos, lo que conduce a una mayor libertad de formas y alternativas a explorar, como sucede en la Piscina de Cornellá, formada por una serie de espacios que se abren al exterior de diferente manera con usos muy distintos, hay una sala para deportes junto a otras estancias lo que ofrece nuevas posibilidades que no existen en otros programas, como por ejemplo la vivienda social donde el espacio es mínimo y sin capacidad de variación. El acceso a estas formas más complejas como sucede en Cornellá, en el Museo Ibere Camargo, o en el Museo de Corea, tiene que ver con las posibilidades de un programa amplio y mixto, pero también con otras razones como el perfil de los promotores, el estímulo que te ofrece el país en el que trabajas etc.

Ventanas y paisaje

JDS: En qué modo tus obsesiones personales influyen en tu modo de hacer arquitectura. Veo que no te gustan los espacios cerrados y en tus proyectos todo tiende a ser fluido, siempre hay un lugar para escapar. He observado tu dedicación minuciosa para situar un hueco en una fachada que establezca una relación precisa con el exterior. Creo que sabes hacer ventanas muy bien, algo que no es habitual en los arquitectos actuales.

AS: Hacer una ventana bien es algo muy difícil. Frank Lloyd Wright decía que la arquitectura sería más bella si no tuviera ventanas o no hubiera que hacer ventanas. Siempre me ha llamado la atención la manera en que Adolf Loos concibe las ventanas en sus proyectos. Al contemplar sus fachadas parece todo muy casual, sin lujos, hay un cierto enigma en la manera en que aparecen los distintos llenos y vacíos, tan perfectos que es difícil comprender cómo pueden resultar así, definitivos, cuando tampoco tienen un orden o unas alineaciones. En las fachadas de Loos existe un inexplicable orden que resulta maravilloso, los huecos nacen de dentro, del interior, y por tanto el orden y la armonía entre un hecho real de lo que es la casa y cómo se vive determinan esa aparentemente posición y forma de las ventanas. Por una parte desde el exterior esa apariencia de casualidad, de misterio que transmiten; y por otra parte, desde el interior, definitiva, perfecta.

JDS: He percibido en tus proyectos que siempre hay una ventana estratégicamente situada que coloca al observador ante un momento emocionante del proyecto. Es una obsesión que puede detectarse ya desde tus primeros trabajos.

AS: Es cierto, creo que los límites del edificio se encuentran en el modo de controlar las relaciones entre el exterior y el interior. Nunca estuve interesado en hacer una fachada de cristal porque esta cuestión de equilibrio desaparece, siempre he rechazado la posibilidad de construir cierres acristalados porque me parece que algo se pierde. Tiendo más a pensar las aberturas de un edificio por razones específicas de su interior que por la composición y la imagen exterior que puedan ofrecer. Se trata de descubrir una relación en la que es determinante el paisaje y el control de la luz natural. Con frecuencia se produce un exceso de luz en los edificios contruidos en cristal o con grandes ventanales que no deja de ser un derroche innecesario. Creo que la ventana es una dificultad añadida a un proyecto y produce una complejidad estructural enorme que lleva a reducir y a plantear la comunicación con el exterior de una manera muy precisa y selectiva. Una repetición sistemática se hace aburrida y cansada porque limita al edificio y no creo que sea en absoluto necesaria, por esta razón prefiero descubrir esos otros momentos singulares para abrir los espacios del edificio al exterior. Por ejemplo, la posición y forma de una ventana tiene que ver con el uso interior del edificio, pero en un contexto histórico también está relacionada con las proporciones de la fachada y los ritmos de la ciudad. En la arquitectura clásica las dimensiones de los huecos varían dependiendo del estudio de las proporciones del edificio, si observamos los edificios antiguos, en las plantas superiores, donde habitualmente vivía el servicio de la casa, las ventanas son más pequeñas, de manera que se produce una jerarquía dependiendo de la actividad. No hay por tanto una proporción establecida ni un criterio determinado a priori, sino un cúmulo de circunstancias que determinan su posición y forma. Recuerdo que en mi infancia mi padre alquiló una casa magnífica con vistas a un valle en Famíliao para curarme de una enfermedad respiratoria. Recuerdo que no tenía autorización del médico para moverme, no podía pasear y debía quedarme en reposo el mayor tiempo posible, sólo podía acercarme hasta la baranda de una terraza grande para divisar aquel fabuloso paisaje. Los primeros días me gustaba contemplar la magnitud de aquellos valles que se abrían a mi vista, pero al final, después de diez días, detestaba el momento de acercarme a la baranda, un acto rutinario carente de sorpresa que se tornó tedioso. Seguramente debido a esta experiencia tiendo a no exagerar la exposición de los espacios al exterior y de ahí la importancia que doy a la ventana como un modo selectivo de capturar el paisaje.

JDS: Siempre has dicho que “solamente un proyecto está acabado cuando puedo recorrer todos y cada uno de los rincones con la imaginación”.

AS: Creo que es fundamental imaginar hasta el último rincón porque sólo de esta manera, cuando dibujas un pequeño detalle, puedes hacerlo correctamente ya que tienes presente todo el edificio con todos sus movimientos y acabados, de lo contrario corres el riesgo de dibujar algo que no es apropiado, y de ahí la necesidad por recorrerlo a fondo mentalmente. Me gusta hacer ese recorrido progresivamente, como si se tratara de un film, distinguiendo materiales y colores. Siempre hay un momento en que es necesario hacer ese ejercicio mental, resulta indispensable, y entonces el proyecto se va llenando de cosas muy diferentes como el color, el material, las vivencias de las estancias..., me imagino sentado en una silla, viendo la televisión o asomado a una ventana. Claro que este ejercicio no lo realizo en soledad, me gusta hacer participar también al propietario ya que no se trata sólo de conquistar la comodidad de la casa, tienen que incidir otras cuestiones con las que las personas se han de identificar de inmediato o más tarde.

JDS: *¿Te gusta provocar situaciones críticas en determinados momentos con las decisiones de proyecto?*

AS: No me gusta provocar, pero me doy cuenta que provoco. Es algo absolutamente involuntario y contrario a lo que pretendo hacer. Creo que a veces se torna provocativo lo que a mi juicio resulta evidente: se puede ser provocativo sencillamente por ser distinto y no seguir la corriente del momento. En mis trabajos siempre procuro buscar una lógica, una naturalidad, pero veo que aún a mi pesar acaban por convertirse en un instrumento de debate y controversia.

Sobre la industrialización

JDS: *¿Cuál ha sido tu experiencia con la industrialización?*

AS: Tuve una experiencia de trabajo con elementos prefabricados en los años ochenta cuando trabajé en Holanda haciendo viviendas sociales muy económicas para cooperativas. En aquel entonces ya era impensable hacer un detalle especial, con lo cual todos los elementos debían ser normalizados. Esta situación era nueva para mi modo de trabajar y me ayudaron bastante las posibilidades que ofrecía utilizar elementos producidos industrialmente en Alemania, Dinamarca y Suecia. Así que para trabajar en Holanda cambié el modo de proyectar y me dediqué a pasear por las calles, seleccionando el tipo de ladrillo o ventana que quería utilizar, igual que con el color, que pude descubrir en aquellos paseos. Desde entonces me gusta recorrer las calles de una ciudad, observar con curiosidad todo lo que sucede, me parece más adecuada esta posibilidad que dedicarme a consultar los catálogos de material en las estanterías de los almacenes. Es muy diferente ver una muestra por la que ha pasado el tiempo a consultar un impersonal catálogo de materiales. Este modo de trabajar que aprendí en Holanda me ha ayudado enormemente y quedé muy contento con el resultado de la obra respecto al tiempo de ejecución empleado. La planificación también estuvo muy estudiada desde el principio, con un calendario en el que se recogían con exactitud las fases de obra y la colocación de las diferentes partidas, etc. En Holanda todo es muy preciso y pude comprobar que la forma de organización del trabajo tiene que ver también con la calidad final porque está todo pensado desde el principio, hay una gran exigencia en lo que se hace aunque esto suponga sacrificar algunas cosas. Últimamente estoy trabajando en un proyecto para Holanda y veo con decepción que se está produciendo una reducción en la exigencia de calidad que había conocido. España y Portugal no escapan tampoco a este problema. Desde que empecé a trabajar en España hace ya bastantes años, noto una diferencia tremenda, cada vez más acusada, el promotor es menos exigente con las cosas lo que irremediablemente conduce a una alianza de intereses entre el propietario y el constructor dejando de lado al arquitecto. Siempre existe la excepción de un propietario que te llama para que hagas un trabajo especial. Al principio los propósitos son buenos, pero luego, llega un momento en que se decide abandonar el rigor y la exigencia de calidad para dar por válido lo que se está haciendo, aún a pesar de que el arquitecto no esté de acuerdo con el resultado.

JDS: *El proyecto de Novartis en Suiza es un caso insólito en tu obra al tratarse de un edificio construido enteramente con fachada de cristal ¿Qué significa haberte introducido en los procesos de prefabricación fuera de obra?*

AS: La decisión de trabajar con muros de cristal por primera vez no fue una idea mía, vino impuesta por el propietario. La primera condición es que fuera un edificio en vidrio, completamente transparente, con una planta libre destinada a laboratorios que albergara algunas zonas más privadas, pero siempre con la exigencia de que fuera transparente. En realidad nunca me gustó hacer un muro cortina porque tiene numerosos problemas como pérdidas de energía, exceso de luz, etc. De otro lado está la fachada acristalada que resuelve de una forma global el problema de abrir huecos y que puede ser una solución muy bella, pero que también resta interés a la arquitectura. En las fachadas acristaladas la tensión entre las necesidades exteriores y las del interior, así como las complejidades arquitectónicas de las que habla Venturi no existen y provocan en mi opinión un empobrecimiento. Acepté este trabajo porque para mí era una nueva experiencia aunque normalmente no hago este tipo de obras.

JDS: A estas alturas de tu carrera profesional aceptar este encargo supone plantear nuevos retos, ¿qué crees que has podido aportar a la solución del muro cortina?

AS: Creo que difícilmente podré aportar algo porque nada es nuevo en la aplicación de un muro cortina, aunque al menos intentaré lograr una cierta calidad en el detalle. La solución que estoy empleando consiste en un doble muro de cristal con una cámara interior de 60 cms de ancho que permite crear una galería en cada piso para la limpieza y mantenimiento del cristal y a su vez regular el control de paso del aire. La cortina de aire que recorre esta cámara en todo el perímetro del edificio se cierra en invierno y se abre en verano para aliviar con la corriente de aire el efecto del sol. Además dispone de un sistema de oscurecedores situados en el vidrio interior para controlar la radiación solar. Creo que es una solución interesante porque el oscurecedor se abre independientemente, mitad hacia arriba mitad hacia abajo, lo que permite que la cámara preserve el interior del edificio de la entrada de luz. Se puede dejar por ejemplo la parte de arriba fija y desplazar la de abajo para tener vistas al paisaje desde las mesas de trabajo, o al revés, dejar fija la mitad inferior y abrir la superior para que ilumine. Los vidrios interiores se pueden abrir, mientras que el vidrio exterior está completamente cerrado y es fijo. Esta idea no es nueva, está siendo utilizada en uno de los edificios construidos en las proximidades por los arquitectos Diener & Diener, que emplean también un doble vidrio aunque he incorporado algunos cambios a la solución. Además he podido intervenir en la solución constructiva de los vidrios, diseñando unos perfiles especiales en acero inoxidable para la sujeción. Hubo un momento en el que pensé hacer un único cristal para cada módulo del edificio, pero por sus grandes dimensiones sólo podía ser fabricado en EEUU o en China. Al estar situado el edificio delante del río podríamos subir los cristales con una grúa desde el barco, pero finalmente no fue posible porque en Suiza exigen un certificado de calidad que era imposible conseguir con el tiempo del que se disponía, por lo que tuve que desistir y dividir el cristal para hacerlo de menor tamaño.

JDS: Se trata básicamente de un problema constructivo y tecnológico.

AS: Hay también otras cuestiones porque al tratarse de unos laboratorios con productos de alto riesgo hay que dar mucha importancia a la seguridad.

Sobre el material y el color

JDS: Veo que has vuelto a emplear el hormigón visto después de un tiempo. En tus primeras obras lo utilizabas con frecuencia, después lo abandonaste y ahora aparece de nuevo ¿a qué es debido?

AS: Es el resultado de los cambios. En mis primeras obras empleaba el hormigón con encofrado de tablas de madera, me gustaba la textura que dejaba con los nudos impresos, sin embargo no conseguía la expresión brutal y delicadísima de las obras de Le Corbusier, a mi entender el máximo constructor que ha existido en hormigón. Además tampoco llegaba a conseguir buenos acabados por razones económicas y de control de ejecución ya que los medios con los que contaba eran muy reducidos. Dejé de utilizarlo por insatisfacción ya que no conseguía esa plasticidad que andaba buscando ni la perfección deseada. Me parecían muy interesantes los trabajos de Le Corbusier, Louis Kahn y más tarde Tadao Ando, que utilizaban el hormigón con un gran rigor y perfección logrando un nuevo tipo de lenguaje arquitectónico. Creo que actualmente tengo la posibilidad de construir

con mayor calidad aunque casi siempre a un elevado costo y gracias al trabajo del ingeniero Jorge Silva. Conseguir una correcta ejecución en hormigón es muy difícil, generalmente hay una tendencia muy frecuente a retocar su acabado y es lo peor que se puede hacer. Por eso lo empleo sólo donde existen todas las condiciones adecuadas para conseguir esa calidad que busco, como pasó en Cornellá y de una forma extraordinaria en Brasil, donde existía una importante tradición en las construcciones de hormigón.

JDS: En general en tus obras el material aparece como reflejo de lo que sucede en el lugar, más que como una investigación o exploración autónoma. Te gusta utilizar los materiales de los lugares interpretándolos, volver a trabajar con ellos pero de diferente manera. Me llama también la atención el empleo que haces del color, aunque aparentemente no le dediques mucha atención. Recuerdo obras como el Chiado o las viviendas de Bouça en las que aparece vinculado a cuestiones muy diferentes y no sólo relativas al lugar. Me gustaría que comentaras la importancia que das al color en tus trabajos, cómo lo utilizas y cómo aparece sin caer en soluciones exóticas.

AS: Me preocupa el asunto del color mucho más de lo que parece. No creo que la elección del color sea una decisión que proceda de un catálogo ya que implica cuestiones mucho más complejas y abiertas. Hablar del color es hablar de la luz, del clima, del contexto y de la atmósfera del lugar y también de las personas. El color puede encontrarse en todas estas cosas físicas y en otras menos tangibles que están en el ambiente. No me gusta la arquitectura exótica ni extravagante, como tampoco me gusta emplear el color exóticamente, de forma extraña y chocante, de manera autónoma. Si voy a construir en Évora utilizo el color blanco porque la ciudad de Évora es blanca y también porque la nueva arquitectura que propongo se entiende como una prolongación de la ciudad antigua. Pero por otra parte el blanco en Évora aparece también como respuesta al clima y a la solución mediterránea del patio, un espacio mítico que actúa como un microclima entre el interior de la casa y la calle, con sus pérgolas como filtros de luz y sombra. Para entender el empleo del color en las viviendas de Bouça habría que conocer el origen del proyecto, una cooperativa de viviendas para una comunidad de habitantes procedentes de la isla de Bouça. En el interior de la isla se percibe un ambiente de un gran colorido, no sólo en los edificios, incluso en las mismas personas que la habitan; una atmósfera cargada de color con predilección por los tonos claros envuelve todo al visitarla. De aquí la utilización del color para la construcción de las viviendas en Oporto. Sucede igual que en las viviendas de Sao Vítor, otra cooperativa para una comunidad de trabajadores de una isla del mismo nombre, aunque el color verde seco que he empleado procede en este caso del Porto antiguo. Podríamos decir que el color empleado en las viviendas de Bouça es una referencia directa al espíritu de la isla, pero también hay otros motivos como ciertos acontecimientos que se estaban produciendo en ese momento de la arquitectura europea. Recuerdo que me interesaba especialmente la obra de Bruno Taut, que trabajó también con cooperativas y construyó en pocos años más viviendas que toda la vanguardia junta. Estuve en Berlín visitando sus construcciones, el viaje coincidió con los ataques a mi trabajo en Bouça que culminaron con la suspensión de las obras durante 30 años hasta que ahora han sido finalizadas. Recuerdo que un grupo de técnicos del Ayuntamiento se reunió con los representantes de la cooperativa que ocupaban aunque ilegalmente las viviendas, intentaban predisponerlos contra aquella arquitectura. Durante una de las reuniones los técnicos preguntaron a los habitantes cómo era posible vivir en un lugar con un color tan horrible, a lo que uno de ellos respondió "Miren ustedes, este color es un homenaje a Bruno Taut". El técnico quedó muy sorprendido con la respuesta, sobre todo porque desconocía quién era ese tal Bruno Taut al que se le rendía homenaje a través del color. El caso es que en algunas sesiones de trabajo con los habitantes había hecho referencia a la historia y a la biografía de Bruno Taut, y a la relación del color de las nuevas viviendas con el color de las islas.

JDS: Recientemente has finalizado la construcción de la última fase de las viviendas sociales de Bouça en Oporto. Creo recordar que el proyecto es del año 1975 y que fueron ocupadas al año siguiente. Había una pequeña parte construida y ahora, treinta años después, has podido completar la construcción. La cuestión es si al volver al proyecto años más tarde has visto acertados ciertos planteamientos originales como la calle-corredor, las terrazas abiertas, planteados inicialmente como una investigación. Me gustaría conocer tu opinión sobre estos asuntos y si en algún momento has sentido la necesidad de modificar con la ampliación el proyecto original.

AS: Con el tiempo he confirmado que los planteamientos con los que trabajé en el proyecto original eran correctos. No obstante hay algunas alteraciones que aunque no modifican la esencia del proyecto ha sido necesario incorporarlas por diferentes motivos. Aproximadamente la mitad del conjunto fue ocupado por la población originaria de la isla de Bouça, mi intención era que con la ampliación no se convirtiera el conjunto en un gueto aislado. Hay una serie de cuestiones que han afectado de distinta manera a la ampliación, por un lado una serie de normativas que en su momento no existían cuando hice el proyecto. También hubo una posición de rechazo por parte de los cooperativistas a negociar para restituir a su estado original ciertos elementos, como las terrazas descubiertas, muy alteradas y ocupadas con cubriciones nuevas que desvirtuaban el proyecto original. Intenté negociar con ellos pero fue imposible, así que tuve que dibujar nuevos cerramientos acristalados para cubrir las terrazas lo que ha supuesto una cierta traición hacia la idea original. La construcción ha sido muy económica ya que la arquitectura fue pensada para un costo muy bajo, no obstante los cooperativistas se quejaban de que era una construcción muy pobre y querían sustituir el cemento de las fachadas por la cerámica y poner también rodapiés en algunos lugares. Fue muy difícil equilibrar estas reivindicaciones con el mantenimiento del proyecto y a su vez con su expresión arquitectónica. Algunas contradicciones finales de la ampliación son debidas a esta necesidad de mejorar materialmente ciertas cosas y también de algunos prejuicios por parte de una población muy pobre, ahora, por suerte, bastante mejor económicamente. Después ha sucedido algo sorprendente y es que aunque inicialmente fueron pensadas para cooperativistas, al ser tan baratas y a la vez bastante buenas y originales, han sido rechazadas por sus habitantes porque no corresponden a su ideal de casa en la actualidad, y paradójicamente, lo que había sido hecho a partir de una preocupación común, en continuidad respecto a la isla de la que procedían, curiosamente ahora estaba fuera de sus deseos. La intención de las cooperativas era recurrir al modelo que las inmobiliarias comercializan para las clases altas, medias y bajas, sin importar quién, dónde y cómo. Creo que la invención tipológica para la sociedad actual está de momento aparcada y bloqueada, no es como en otras épocas. Por suerte aparecieron nuevos vecinos que se interesaron por las viviendas, parejas y gente que vive sola, pero sobre todo jóvenes, estudiantes y algunos arquitectos. Estoy muy contento porque estos nuevos habitantes han sabido valorar la propuesta urbana y doméstica del proyecto, de hecho uno de los espacios de equipamiento del conjunto ha sido ocupado por un estudio de arquitectura.

JDS: El cambio de habitante en un lugar de estas características no es nada nuevo, a otra escala sucedió con la unidad de habitación de Marsella de Le Corbusier, considerada una solución insensata acabó abandonada y en un estado muy degradado. Más tarde fue ocupada por un nuevo tipo de vecinos con un interés diferente por la arquitectura y las posibilidades de una forma de vida distinta, diferente al modelo habitual. Creo que lo que se está planteando de fondo es un problema más amplio, incluso cultural.

AS: En el caso de Bouça el problema era más complejo porque se mezclaban los habitantes anteriores con los nuevos residentes y muchas de las cosas que he tenido que incorporar, con las que no estoy de acuerdo como tampoco lo están los nuevos vecinos, proceden de las negociaciones que tuve que mantener con los cooperativistas. Hay contradicciones entre los nuevos y antiguos habitantes. Unos, con una visión más actual, mientras que los otros anhelan soluciones más convencionales. Pero estoy contento porque al final es un conjunto vivo que se ha incorporado a la ciudad.

JDS: He visto que se han colocado rejas en los vestíbulos de acceso a las casas desde la galería que no estaban en la construcción original.

AS: Proceden de la preocupación por la seguridad que hoy afecta a todo el mundo. A mí no me gustan esas rejas, pero me obligaron los antiguos habitantes a colocarlas y tuve que ceder. Lo curioso es que transcurrido un tiempo algunos de los antiguos vecinos me han comentado que la reja no era necesaria y que lo que hace realmente es limitar el espacio de acceso a la casa. La verdad es que nunca ha habido problemas de seguridad, es más el temor a que se produzcan que una realidad.

Por la zona posterior de los edificios pasa el tren y uno de los espacios principales del conjunto es el pasaje de parada, con lo que las viviendas han quedado muy bien situadas con el tren

en la puerta. El muro que da al tren está completamente cubierto de graffitis pero tengo que reconocer que no queda mal. Un graffiti aislado es tremendo pero toda la superficie pintada es impresionante.

Acerca de la casa

JDS: Quiero hablarte ahora de la casa. Siempre te he visto muy cómodo pensando en los espacios domésticos y en los objetos cotidianos. Recuerdo haberte oído decir que un arquitecto no se puede considerar como tal hasta que no haya construido una casa.

AS: Sí, para mí es muy importante, siempre tuve presente que para abordar la gran escala hay que llegar a comprender la pequeña escala y al revés también, para hacer una casa hay que conocer la gran escala. En la ciudad se dan estas dos situaciones conjuntamente, por un lado está el tejido urbano con su desarrollo y densidades diferentes, y por otro lado está la casa. Una ciudad es el balance entre estos dos extremos que son complementarios y necesarios para establecer decisiones arquitectónicas de distinto orden.

JDS: Tengo la sensación cuando veo tus proyectos que siempre estas haciendo una casa. Gran parte de lo que haces proviene de lo doméstico, incluso cuando se trata de edificios públicos ¿Lo sientes así?

AS: Me alegra esta interpretación que haces. Efectivamente existe esa intención detrás de todo lo que hago porque me impresiona negativamente la sacralización con la que se trata habitualmente el edificio público, y en particular el museo. Lo que me interesa sobre todo es plantear una continuidad con lo que existe, con el tejido de la ciudad, y la casa es un asunto prioritario para entender la ciudad.

JDS: A veces a los arquitectos nos asaltan dudas de que lo que creemos como ideal de la casa no se ajusta al deseo de los clientes. Digamos que se produce una disociación entre la casa proyectada por el arquitecto y la casa vivida o habitada por el cliente, entre la casa como lugar de exploración para el arquitecto y el espacio de los recuerdos, del tiempo. Parece que hacer una casa es resolver esta dualidad, solventar estas discrepancias. ¿Cómo estableces la relación entre tus ideas y los deseos del cliente?

AS: Es una situación natural, no obstante en la actualidad hay una fragmentación cultural evidente entre la arquitectura y el interés por lo privado. Percibo un gran respeto por la expresión de la arquitectura, por la arquitectura misma, pero no lo percibo de igual modo respecto a la realidad arquitectónica de la casa. Todos los clientes de mis casas han quedado contentos con el trabajo que he realizado, incluso muestran sus casas con orgullo a otras personas porque se sienten bien viviendo en ellas. Hay una cuestión esencial al hacer una casa y es cómo se va a vivir. A mí me gusta mucho hablar con el propietario desde el principio, tener un diálogo fluido durante toda la obra para darme cuenta cómo debo hacer esto o aquello, incluso planteando soluciones que nunca haría para mí. Entiendo y respeto la gran diversidad de opiniones y formas de vida que pueden darse hoy entre las familias. Pero respecto a la expresión de la arquitectura tengo que reconocer que hay un desplazamiento evidente de intereses y que las cosas no son tratadas por igual. Hoy la arquitectura se ha vuelto muy popular pero realmente no creo que sea comprendida, su especificidad es diferente en cada caso y ahí radica la dificultad para no caer en problemas generalizados, y esto no es fácil de hacer comprender. Con la arquitectura de la casa sucede igual, hay una gran atracción popular hacia los edificios públicos, pero cuando se trata de hacer una casa con sus problemas específicos todo es distinto. Para empezar hay muchísimas dificultades que sólo se superan a través del diálogo y el esfuerzo por intentar descubrir lo que significa realmente habitar una casa en unas condiciones determinadas y no siempre iguales. Una casa no es un dibujo sino un cúmulo de experiencias sobre cuestiones muy diferentes en las que interviene incluso la tradición. Más tarde aparecen los dibujos y las maquetas con las que reflexionar y debatir con el cliente, y lo que percibo es que después de llegar a este proceso de intercambio las personas se sienten mucho mejor, quizás porque participan de la construcción de su casa y son protagonistas del proceso.

JDS: Te gusta entonces que el cliente participe en tus decisiones...

AS: Es fundamental. Lo más difícil es trabajar cuando no hay interlocutor, hacer un edificio de viviendas sin conocer sus futuros habitantes. Trabajar de este modo es muy complicado porque la reacción de rechazo del habitante hacia la vivienda es inmediata. En Terraços de Bragança todos los apartamentos han sido modificados excepto uno de ellos que se mantiene como era originalmente. Los habitantes accedieron a las viviendas y antes de vivirlas y comprender por qué tenían esa organización concreta comenzaron a cambiarlas llamando a decoradores hasta acabar por destruirlas. Creo que la que queda aún sin intervenir está situada en una de las esquinas, con unas vistas increíbles, es de una señora que me llamó y mantuvimos una conversación en la que le expliqué los motivos que me habían llevado a la solución y creo que por eso ha decidido mantenerla tal y como era. Hay otro propietario de un dúplex con una terraza grande que quiso hacer una reforma y me llamó para que la hiciera, se han realizado algunos cambios pero se mantiene el esquema de la vivienda en lo esencial. Estoy seguro que todas estas reformas no se habrían producido si hubiera existido un diálogo previo con los inquilinos.

JDS: Hay un texto tuyo apasionante titulado "Vivir una casa" en el que planteas la casa como una suma de experiencias por encima de la forma, del espacio y del estilo. Me llamó la atención porque hacías referencia a cuestiones fuera de la disciplina y a los desastres domésticos que habitualmente se producen...

AS: La casa sobre la que escribía funciona muy bien. El texto se refiere a lo que representa de trabajo, dedicación y amor el mantenimiento de una casa, una casa grande con jardín y piscina.

JDS: Me sorprende la descripción que haces de la casa porque se trata de una narración que no es técnica ni funcional, sencillamente es una secuencia de actividades y sensaciones que transmiten gratitud y felicidad sin necesidad de tener que evocar una imagen reconocible arquitectónicamente.

AS: Era un momento especial cuando escribí este texto y lo hice después de vivir una semana en esta maravillosa casa. En una de las visitas de obra al museo de Santiago de Compostela tuve una caída tremenda, cuando regresé a Oporto tenía un dolor muy fuerte y la cara con numerosas magulladuras por lo que no quise que me viera mi familia y decidí ir a casa de un buen amigo, Rogerio Cavaca, a recuperarme. Estuve una semana descansando sin hacer absolutamente nada. Era verano y me gustaba salir al jardín a pasear por entre los árboles y observar el movimiento y las actividades domésticas de la casa que me llamaban mucho la atención. Mis amigos son arquitectos y tienen verdadera pasión por la casa que ellos mismos han construido, una casa magnífica con un mantenimiento perfecto, y me dediqué a observar todas las faenas domésticas que se realizaban en ella. En los últimos días comencé a anotar mis impresiones, mi reacción de sorpresa era lógica en una persona que vive sola en un apartamento de un bloque de viviendas y pasa gran parte del día fuera, sin una relación estrecha con la casa en la que vive. Quedé muy impresionado por todas las actividades que rodeaban la vivencia de aquella casa y el resultado fue este texto al que titulé "De la imposibilidad de hacer una casa".

JDS: Tengo un amigo arquitecto que dice que la arquitectura no se inventa, se descubre a través de nuestras experiencias y de nuestros sueños.

AS: Estoy completamente de acuerdo con esa apreciación. La casa es un lugar de experiencias y sensaciones únicas que no pueden alcanzarse en otras circunstancias. Es un lugar único e inexplicablemente maravilloso.

JDS: ¿Qué lugar te atrae más de una casa?

AS: Es una pregunta difícil de responder y depende de muchas circunstancias. Si pienso en la ciudad me gusta tener la casa en el centro, que no dé mucho trabajo, a ser posible un apartamento pequeño. No uso la casa como una familia tradicional aunque creo que no es un problema exclusivamente mío, cada vez hay más gente que busca tener una casa pequeña y funcional. Sólo el que tiene apego a la casa, el que se dedica a ella, puede tener un espacio grande para vivir. Me gusta vivir preferentemente en un apartamento porque da poco trabajo, basta con tener una

empleada que lo ordena todo fácilmente, además estoy mucho tiempo fuera y prácticamente no la disfruto. En verano me gustaría salir a una terraza y escuchar música en el jardín. Creo que la casa es un sitio de reposo y tranquilidad, de escape de la presión del trabajo y de la rutina diaria. Ese aspecto de serenidad, que otros podrán llamar de protección, es para mí importantísimo y al pensar en lo que es una casa siempre lo hago desde esta perspectiva. A veces me dedico a imaginar en abstracto cómo me gustaría que fuera mi casa pero nunca he tenido realmente la necesidad o el impulso para llegar a construirla.

JDS: Llama la atención que alguien que ha pensado tanto en la casa no haya tenido nunca la necesidad de construir la suya propia.

AS: Tengo que confesar que poseo una pequeña casa en Malagueira, en Évora. La hice porque hubo una época en la que iba con mucha frecuencia a ver las obras, cada quince días aproximadamente, y estaba cansado de tanto hotel y de quedarme a dormir en casa de los amigos, pero también sobre todo para experimentar algunas cosas que había querido hacer y que no fueron posibles después de numerosas discusiones con las cooperativas. Construí esta casa para poner en práctica algunas ideas como las instalaciones vistas, algo muy importante en viviendas donde no hay dinero para hacer muros con espesor y con poco control de ejecución. Cuando los vecinos visitaron la casa quedaron encantados con la solución, de manera que se incorporó a otras fases posteriores que aún quedaban por hacer.

JDS: ¿Cómo se vive en la casa?

AS: Me gusta muchísimo ir aunque hace tiempo que no he ido. La casa tiene un patio con dos habitaciones en la planta superior y una sala y cocina con mesa en la inferior. Al fondo hay un almacén cuadrado pequeño de dos metros de lado, un espacio muy necesario en una casa pequeña para guardar cosas. El espacio que más me gusta es el patio donde coloqué una mesa como Le Corbusier hizo en la casa de su madre en Lausanne, sólo que en mi caso no hay lago al que mirar. En el patio hay también una pérgola con una parra que protege del sol durante el verano, incluso trepa por los muros cubriendo la fachada por completo hasta la segunda planta, lo que obliga a recortarla cada cierto tiempo siguiendo la forma de las ventanas, es fantástica y protege muchísimo del sol. Me parece este patio un lugar maravilloso donde pasar las noches del verano sentado en una silla tranquilamente hablando con los amigos, leyendo o haciendo algún dibujo.

JDS: Quizás lo que ocurre es que siempre que haces una casa también estás haciendo en parte tu propia casa, trasladando tus deseos y experiencias.

AS: He escrito un texto recientemente al que he llamado "Todas las casas que hace el arquitecto son su casa". Hacer una casa es experimentar una vivencia, pero esa vivencia destinada a otro implica necesariamente un distanciamiento respecto a tus propias ideas, aunque paradójicamente éstas tienen que estar presentes porque de lo contrario nunca la casa saldrá bien. Es necesario que todos los problemas acerca de cómo vivir la casa los hagas tuyos, aunque seas consciente que haces una casa para otro, lo que supone tratarlos con distanciamiento a la vez que con participación.

JDS: ¿Quieres decir que podrías vivir sin problemas en cualquiera de las casas que has construido para otros?

AS: No, algunas son demasiado grandes para mí.

JDS: Tu primer trabajo consistió en diseñar la cocina de un familiar...

AS: Sí, la cocina de la casa de mi abuela en Matosinhos. Hice toda la cocina, los muebles y la ventilación incluidos. Era una cocina muy antigua y recuerdo que se decidió cambiarla, creo que estaba por entonces en primer año en la Escuela de Arquitectura, tenía aproximadamente 16 años. Diseñé una cocina muy bauhausiana, organizada por elementos modulares, lo más destacado eran las puertas de los muebles inferiores que se abrían mediante un sencillo mecanismo empujando sólo con la pierna. La chimenea de ventilación era de vidrio.

JDS: ¿Cómo empiezas a pensar en la casa, puede ser a partir de un mínimo detalle o algo que especialmente te interesa? Por lo que conozco de tu obra la funcionalidad no es el primer motivo de reflexión y necesitas distanciarte para volver con otras impresiones.

AS: Hacer una casa tiene que pasar por una atención especial a su funcionalidad. Sólo puedes tener libertad, sólo puedes alcanzar una situación más amplia cuando realmente la función está resuelta. Yo me considero un funcionalista y no soy capaz de desarrollar un proyecto sin estar seguro de que está resuelto de acuerdo al destino para el que fue planteado. Paradójicamente si resuelves muy bien el aspecto funcional entonces alcanzas la base necesaria para tener libertad. El ejemplo más claro es la tipología conventual, una construcción pensada para una comunidad específica, con unas reglas muy concretas y restrictivas y que a pesar de estas limitaciones ha servido para funciones muy distintas a lo largo de la historia como hospital, palacio, museo, biblioteca, hotel o vivienda colectiva, etc. Un edificio muy planificado y con unas reglas muy concretas pero que consigue alcanzar a la vez la universalidad. A mi entender se trata del diseño más perfecto que se ha podido hacer en arquitectura, con una gran flexibilidad y versatilidad. Por otra parte son frecuentes las contradicciones que se producen en ciertas estancias de la casa como dibujar una chimenea que hoy sólo tiene sentido en una noche romántica, salvo ese momento especial pierde su razón de ser con los nuevos sistemas térmicos. Los espacios domésticos de una casa tienen hoy otras necesidades más importantes, y es difícil compatibilizarlas con algo que es artificial. Por ejemplo, la televisión genera actualmente una situación de concentración similar a la que en su momento producía la chimenea en una casa antigua. Es realmente complicado colocar la televisión en una habitación que debe satisfacer distintas necesidades, a veces un espacio para reuniones familiares o para una sola persona, pero en otros momentos se produce una concentración en torno a ella, lo que estructura el espacio de diferente manera.

Acerca del museo

JDS: Tengo la sensación cuando veo tus museos que no se trata de problemas tipológicos o de programa, siempre asistes a experiencias sobre lo que se supone qué es un museo que irrita con frecuencia a los conservadores.

AS: Los museos han llegado a convertirse en templos del arte, todos iguales y con una complejidad técnica increíble. Me horroriza la obsesión técnica con la que se trata desde la arquitectura a la obra artística. Recuerdo que Picasso fue invitado por el alcalde de un pueblecito, Antibes, a pasar un verano junto al mar. Estuvo tres meses en un torreón donde llevó a cabo una actividad creativa muy fructífera. Al final del verano regaló al pueblo algunas de las obras que había realizado, y que quedaron en el torreón para ser visitados públicamente. Este torreón junto al mar está abierto, sin ventanas, huele a mar y se oye en el interior el sonido de la gente en la playa, como cuando Picasso estuvo viviendo. Los cuadros están expuestos con luz natural. Hay unos dibujos pequeños en color que Picasso pintó sobre los muros, representan faunos y animales muy hermosos, recuerdan las figuras que el hombre primitivo pintaba en las cuevas. Y allí están, expuestas, sin protección. Es una alegría ver Picasso de este modo, sin las obsesiones actuales de los museos por proteger las obras, sucede igual que en el estudio del artista, los cuadros amontonados, juntos, mezclados con obras anteriores, esculturas, objetos encontrados, todo en un mismo escenario. Ver así las obras de arte te permite replantear cosas y desmitificarlas.

JDS: En este sentido veo la Fundación Serralves como una villa abierta con grandes ventanales a un jardín, y el Centro de Arte Gallego de Santiago, como una construcción en el borde de la ciudad cuya forma proviene de la relación con los movimientos de un jardín interior.

AS: Efectivamente, en Serralves todo es como una gran villa situada en un jardín entre árboles y me recordaba la manera en la que los pintores exponen sus cuadros en sus talleres, amontonados, con las ventanas abiertas al exterior. En Santiago coloqué el museo junto al Convento de Santo Domingo para que entre los dos edificios hicieran de puerta de acceso al jardín que es verdaderamente el tema central del proyecto, incluso de la forma final de la arquitectura. Vienes de la zona más alta en zig-zag, descendiendo en rampa hasta el museo que repite con su gesto el movimiento prolongado

del paseo. El hecho de haber realizado también el proyecto del jardín ha sido fundamental para dar sentido a toda la intervención.

JDS: ¿Y en el caso del museo Ibere Camargo en Brasil cómo surge la imagen del edificio?

AS: Una cuestión fundamental ha sido la belleza de este espacio, de este hueco en la escarpa de la montaña cubierto de una vegetación increíble, delante de un río que es como el mar, con un paisaje horizontal y la ciudad antigua con sus torres en uno de los extremos, es un sitio bellissimo. El hecho de situar el museo en este hueco tan reducido de espacio y con aquella naturaleza tan fuerte, fueron determinantes para sugerir la forma final de la arquitectura, incluso la organización misma de los espacios, aprovechando la parte más estrecha para alojar los equipamientos complementarios como cafeterías, restaurantes, oficinas y talleres. La escarpa con la vegetación influye también decisivamente en la forma curva del museo, de la misma manera que el manto de agua situado delante influye en la entrega del edificio al paisaje. No puedo decir que fue un proyecto fácil pero sí que puedo asegurar que la solución surgió muy clara y rápidamente. La propuesta la hice en muy poco tiempo y es prácticamente lo que al final se ha construido.

JDS: Tengo entendido que fuiste muy intransigente con no tocar la escarpa de la montaña ni los árboles del entorno, cómo surgieron los primeros esbozos...

AS: El lugar lo conocí a través de videos y fotos y cuando fui por primera vez después de haber realizado los estudios previos me di cuenta que no debía tocar la escarpa, es una maravilla. Pensé que si el museo tocaba la roca además de problemas técnicos se destruiría un trozo de naturaleza. Nunca se me pasó por la cabeza manipular la colina, ni tan siquiera en los primeros croquis muy diferentes a lo que finalmente se ha construido. Antes de tener una idea clara de lo que voy a hacer es habitual que explore con cosas muy diferentes a través del dibujo para atraer recuerdos muy distintos: recuerdos de la bahía, recuerdos de la arquitectura de Niemeyer que había conocido siendo yo muy joven a través de libros, y también está toda esa sensación de espacio abierto que transmite Brasil, de libertad que se respira en el ambiente de un país joven..., todo esto tuvo mucha influencia en el proyecto, pero la escarpa y las relaciones que establezco con la forma de la colina son el origen específico del proyecto. Al principio hice algunos croquis preliminares de exploración con formas extrañísimas, pero poco a poco todo se fue reconduciendo.

JDS: Creo que la dificultad mayor fue cómo incorporar un programa tan extenso a este reducido espacio sin tocar además la montaña. Existen algunos dibujos iniciales en los que propones una relación descendente entre la arquitectura y el paisaje.

AS: Uno de los problemas principales era que no había espacio para ubicar el parking en la parcela y además no quería que el edificio fuera más alto que la colina. Las primeras ideas consistieron en colocar en la zona alta de la escarpa el parking y disponer un ascensor de bajada hasta el museo con panorámicas sobre la bahía. Pero esta solución quedó pronto descartada porque era imposible construir en la parte superior de la colina ya que se trataba de una zona residencial, así que la única posibilidad era situar el parking bajo tierra. Al ser muy reducido el espacio del que disponía, el Ayuntamiento permitió que el parking se dispusiera bajo la autopista que pasa por delante del edificio y creo que esta solución tiene mucha más naturalidad.

JDS: Hay unos croquis diferentes a los del proyecto construido, se trata de los primeros dibujos que hiciste en los que aparecen figuras geométricas superpuestas, giradas, muy extrañas. ¿Qué andabas buscando?

AS: Andaba buscando la punta del tricot. Siempre actuó así, de una manera abierta, no me gusta excluir las posibilidades que el proyecto puede ofrecer. Hago dibujos exploratorios muy opuestos para encontrar caminos que puedan arrojar algo de luz o alguna sorpresa. No quiero excluir nada desde el inicio sin una maduración de las ideas, por eso generalmente tiendo a abrir muchas posibilidades para luego ir descartándolas poco a poco. Necesito siempre tomarme tiempo para decidir cuál es el camino más acertado y confío en el dibujo para que me guíe en esa búsqueda. Para mí es muy importante poder trabajar con libertad, lo que no significa que no tenga en cuenta los condicionantes, pero necesito poder distanciarme a través del dibujo, entretenerme y explorar a

la vez, en muchas ocasiones siendo consciente que estos dibujos no van a ir a ninguna parte. A veces son dibujos como los que comentas, buscan una complejidad previa antes de descubrir la complejidad real.

JDS: ¿Y cuál es el origen de los brazos abiertos que rodean al edificio, en qué momento se producen y de qué manera surgen?

AS: Surgieron en el momento en el que soy consciente de que con las normativas actuales la pendiente de la rampa en el interior del edificio era insuficiente, lo que me dio la oportunidad de continuarlas hacia el exterior, fuera del edificio, claro que entonces debían ser unas rampas protegidas y cubiertas y ahí surge el desafío de la posición que debían tomar en relación con la masa del edificio. Hay algunos croquis al principio con las rampas junto al edificio, constructivamente sería mucho más fácil de hacer, pero la separación proviene justamente de la intención de crear un atrio, un vestíbulo al aire libre antes de entrar al museo, y eso se podía lograr con las sucesivas rampas en altura separadas del edificio. Como ves todo proviene de una serie de cuestiones muy lógicas, casi diría que estaba obligado a hacerlo de esta manera, era inevitable, y por tanto no se trata de una invención formal sino de algo que se produce con naturalidad.

JDS: En el proyecto existe la sensación de que haces tradición del tiempo presente. Me refiero a que en el proyecto hay referencias a ciertas arquitecturas actuales de Brasil como las construcciones de Niemeyer, Lina Bo Bardi y Mendes da Rocha, la tradición moderna de la arquitectura brasileña.

AS: Indudablemente existe una memoria en el proyecto que registra todos estos recuerdos. Cuando hice los brazos volados en ángulo con unas pequeñas ventanas alrededor del edificio, para algunos se trataba de una referencia directa al complejo deportivo de la Fábrica de Pompeia de Lina Bo Bardi, pero realmente no pensé en ellos cuando trabajaba. Es muy posible que la referencia exista pero no de una manera consciente. Creo que mucho de lo que hacemos se debe a lo que hemos visto antes, aunque no tengamos consciencia de ello. Tengo que reconocer que nunca pensé en Lina Bo Bardi cuando trabajé en el museo y el motivo de los brazos con los huecos surge de los condicionamientos técnicos que he comentado anteriormente. El tamaño y posición de los huecos en los brazos tiene una explicación muy sencilla y es que el ingeniero de la estructura no me permitía abrir más, se trata de un vuelo tremendo y no era posible tener aberturas mayores.

JDS: Detrás del proyecto está la sombra del museo Guggenheim de Wright con sus movimientos en rampa en torno al vestíbulo central, pero en Ibere Camargo la solución es más compleja porque se combinan los recorridos exteriores con los interiores y en ese paseo aparecen las salas formando parte de un movimiento más amplio que asocia las obras expuestas con el paisaje.

AS: El recorrido es muy complejo y determina la configuración final del museo a partir de la relación entre el paisaje exterior y los espacios interiores expositivos. El recorrido sigue una secuencia abierto-cerrado que se completa con salas comunicadas visualmente con el vestíbulo de entrada y con las rampas, y de éstas a su vez con las obras de arte. Uno de los lugares más interesantes de este recorrido es el pequeño espacio que se produce cuando la rampa interior encuentra a la rampa exterior, son lugares muy estudiados que dieron muchos problemas porque son transiciones complejas, con inclinaciones distintas y cambios de luz.

JDS: ¿Cómo aparece la obra artística en este promenade architectural?

AS: El vestíbulo está preparado para celebrar distintos tipos de eventos como conferencias, exposiciones de escultura, conciertos, etc., y en las plantas superiores se sitúan las salas de exposición, muy regulares y en forma de L. Las salas inferiores están destinadas a muestras temporales y en el último piso la sala del pintor Ibere Camargo, con exposiciones que se renuevan constantemente dedicadas a temáticas relacionadas con el pintor, además de las obras que forman parte de la colección privada de la fundación. No hay diferencias, como ya hice en Serralves y en Santiago, entre las exposiciones temporales y permanentes ya que un museo vivo tiene que estar siempre renovándose, de aquí que el espacio se ha tratado como una secuencia continua que permite al visitante participar de una visión conjunta de todo lo que sucede en el museo.

JDS: La forma del museo es muy cerrada, muy compacta ¿cómo está planteada la iluminación natural? Hay un cierto riesgo en la forma en que imaginas la sensación que puede llegar a producirse y que finalmente suele ser sorprendente.

AS: Cada caso es distinto y me gusta encontrar un sentido a la luz, aunque a veces suponga una cierta incertidumbre. En el Museo Ibere Camargo en Brasil hubo un momento de la obra en el que la propiedad expresó sus dudas respecto a la iluminación natural de los espacios, pues no dejaba de llamar la atención que un edificio exento no tuviera ventanas, o al menos parecía que no tenía las suficientes. Me preguntaron porqué me resistía a abrir ventanas teniendo un paisaje tan maravilloso y unas vistas al río así de fantásticas. Yo mismo estaba preocupado con esta inquietud respecto a las vistas y a la luz, pero en una visita de obra abrimos una de esas pequeñas ventanas curvas de forma tan extraña y comprobamos que había luz suficiente y que no se perdía la percepción del territorio. Curiosamente las ventanas situadas en las galerías perimetrales del recorrido que parecían pequeñísimas en relación al edificio desde el exterior, son de un gran tamaño desde el interior y permiten en la secuencia del recorrido unas vistas fantásticas al río y a la ciudad. Tengo una foto donde se ve perfectamente toda la ciudad y del otro lado de la margen del río las fabulosas puestas de sol, toda una maravilla. Había luz suficiente y todos quedamos de acuerdo en que esas pequeñas ventanas bastaban para iluminar el museo. No me gusta convertir el problema de la iluminación natural en un asunto tecnológico ni de especialistas, creo que tiene que ver más bien con la propia experiencia personal y la manera de entender el problema de un modo amplio vinculado a otras cuestiones.

JDS: Y la iluminación general de los espacios...

AS: Lo realmente increíble, aún a pesar de lo reducido de su tamaño, es que la luz que entra es maravillosa. El museo de día no necesita luz artificial, en la cubierta hay un lucernario pequeño y estrecho para tomar la luz exterior e iluminar el interior del vestíbulo; abajo, las salas abiertas al gran espacio del atrio tienen lucernarios artificiales pero no necesitan ser encendidos porque con la luz natural que entra por el vestíbulo es suficiente. Las ventanas de los brazos inundan de luz las galerías y aunque aparentemente son pequeñas, sin embargo son suficientes para la iluminación que producen. Una de las cosas que más me sorprende del edificio es la manera en que funciona la luz natural.

JDS: Hay una única ventana en la parte posterior del museo con vistas a la escarpa.

AS: Quise que fuera como un cuadro. Al entrar en la sala sólo se ve el verde de la montaña, es algo impresionante. Hay otra ventana de gran tamaño situada en la cafetería con vistas también hacia la montaña y una ventana panorámica muy grande hacia el río. Es el único sitio del museo desde el que puedes divisar los dos paisajes simultáneamente.

JDS: El edificio está construido en hormigón blanco...

AS: En Brasil hay una gran tradición en el empleo del hormigón. Pero la idea de utilizar el hormigón visto en color blanco proviene de otra experiencia anterior en Cornellá donde aprendí a trabajarlo con rigor y precisión. Construir en hormigón blanco no es fácil, requiere de una gran técnica y control. En Brasil siempre se ha construido con un hormigón en estado más bruto, estuve visitando los últimos edificios de Niemeyer en Río de Janeiro y Sao Paulo y están hechos en hormigón gris pintado después de blanco, es posible que Ibere Camargo sea el primer edificio realizado en Brasil íntegramente en hormigón blanco, aunque desconozco este dato con certeza.

Sobre literatura y poesía

JDS: En un texto tuyo dices que “el ejemplo al pensar en arquitectura, siempre vino de los escritores, y entre ellos los poetas”, quizás esta atracción se deba a la capacidad del poeta para incorporar cosas muy distintas imaginativamente ¿Por qué tus referencias constantes a la poesía cuando hablas de arquitectura?

AS: Hay una cuestión que me interesa mucho en la poesía y es el rigor absoluto en el empleo del lenguaje. Los poetas son de una radicalidad extrema al concebir con pocas palabras el significado preciso y claro de lo que quieren transmitir. El carácter de la poesía es cristalino y su estructura perfecta. Los poetas hacen y rehacen las palabras para definir sentimientos y experiencias con un rigor absoluto, construyen formas cargadas de belleza y de transparencia. Creo que hay muchas afinidades entre el proceso creativo del poeta y la forma de trabajar en arquitectura, en ambas se necesita rigor, esencialidad, claridad de discurso, una mezcla de ideas rápidas, aparentemente de espontaneidad absoluta pero que provienen de un trabajo inmenso. El poeta busca la palabra precisa, absolutamente precisa para lo que quiere decir, ni más ni menos. Esa esencialidad tiene mucho que ver con el esfuerzo que desarrolla también un arquitecto al trabajar en un proyecto. Por otra parte hay un aspecto que me resulta particularmente interesante y es el modo de emplear el tiempo, con escasas palabras se pueden llegar a decir muchas cosas intensamente. Leer poesía exige tiempo para concentrarte, hay una dimensión y una complejidad de ideas, de conexiones entre cosas que exigen un gran esfuerzo, se trata de un acto intenso que requiere una gran concentración durante un breve periodo de tiempo. Hay que leer un poema cada día, esta es la mejor manera de leer poesía; algunos poemas son cortos, otros son largos, pero en general la mayoría son cortos, extremadamente cortos. El poeta japonés Haikai es capaz de transmitir en sólo cuatro versos la sensación de vivir una experiencia única y completa. Me fascina esta capacidad, por eso la poesía en general y especialmente la poesía japonesa forma parte de mi práctica habitual de lectura. Leo poesía también por placer no sólo por este aspecto de rigor y de transparencia del que hablaba, y lo hago por la belleza en sí misma del poema, al que me gusta volver de nuevo, saborear su musicalidad y armonía. Leer poesía es un acto muy intenso.

JDS: ¿Qué estas leyendo ahora?

AS: Leo poesía siempre que puedo. Me gusta especialmente la poesía japonesa aunque su lectura la hago evidentemente a través de traducciones al portugués y desconozco lo que se pierde del original. Conocí la obra del poeta Haikai a través de la lectura de la obra de un gran poeta, escritor y pensador portugués como fue Jorge de Sena, un hombre desencantado de su país que emigró a Brasil y más tarde a EEUU, tradujo innumerables poesías que publicó en dos volúmenes con el título *Poesía de todos los siglos*. En esos libros conocí la poesía árabe, japonesa, china, etc., también los clásicos, hay todo tipo de poesía con traducciones magistrales. Más tarde comencé a comprar libros con traducciones francesas, españolas e italianas. Siendo muy joven, apareció la primera edición de la poesía de Fernando Pessoa y de otros escritores de la misma época como Mário de Sá-Carneiro y Amanda Barreiros, después he continuado leyendo a otros contemporáneos. Me gusta leer poesía portuguesa y también otras más lejanas como la oriental, o la de los indios americanos, porque son siempre poesías distintas, con mucha frescura.

JDS: Te he escuchado recitar fragmentos de poesías de Federico García Lorca...

AS: Hay una edición en papel muy fino que compré hace muchos años. Me gusta mucho la poesía de Lorca, es muy fresca, muy sutil, con una capacidad enorme para evocar relaciones muy sugerentes entre cosas distintas de manera natural.

JDS: Recuerdo que en los años 90 la editorial Electa recopiló una serie de textos tuyos sobre arquitectura y otros asuntos. Los textos tenían títulos muy sugerentes como "Construir una casa", "Dibujos de viaje", "Recuerdos de Navidad", "Farmacia moderna"... Hay uno de ellos "Mañanas entre dioses" donde describes cómo te preparabas para el ingreso en Bellas Artes.

AS: Recuerdo que el libro se publicó en castellano con una buena traducción en portugués. El texto del que hablas me gusta mucho y en él contaba cómo aprendí cosas inesperadas como fijar el papel sobre el tablero, borrar con miga de pan o semicerrar los ojos para aprehender una figura. También relataba cómo aprendí a dibujar al carboncillo y la técnica que inventamos para que no se partieran las minas tan delicadas al presionar sobre el papel. Me gusta escribir aunque reconozco que es un ejercicio muy difícil, sufro mucho porque tengo que hacerlo en horas fuera del trabajo, normalmente por las noches, cuando estoy cansado. Escribir es complicado porque exige una concentración total y un gran esfuerzo que no es compatible con otras cosas. En mi caso escribo sólo cuando puedo y carezco del oficio necesario. Hay veces que me piden que haga un texto con unos plazos

determinados, en otros casos escribo por placer que es cuando más me gusta y me resulta más fácil, pero siempre son pequeños textos, nunca he llegado a hacer un texto extenso.

JDS: ¿Sobre qué asuntos te gusta escribir más y cómo escribes?

AS: Un amigo está recopilando todos mis textos, clasificándolos y dándoles un orden, desde mis primeros escritos hasta los actuales y ha descubierto alrededor de trescientos. Normalmente empiezo haciendo un pequeño esquema con algunas ideas generales para después desarrollarlo. Escribo a mano y luego los dicto para que sean mecanografiados, más tarde comienzo a hacer correcciones sucesivas, una y otra vez, llego a hacer incluso hasta diez revisiones de un mismo texto porque siempre hay una palabra que se puede mejorar o una coma mal puesta. Parte de estos textos son por encargo o a veces se trata de la introducción para un libro, son textos que tienen fechas. Después están los textos que más me gustan, son relativos a la arquitectura y también sobre viajes o experiencias, son escritos que hago por placer o necesidad y con los que más disfruto. Normalmente cuando escribes todos los días las ideas acaban por venir solas, pero cuando no es un ejercicio continuado se convierte en un trabajo difícil.

JDS: Siempre me ha interesado leer tus escritos porque aunque son concisos ayudan a entender mejor tus ideas y pensamientos.

AS: Hay mucha relación entre la arquitectura y la literatura, entre hacer un proyecto y escribir, y podría decirse lo mismo de las restantes formas de expresión artística. Existen intereses similares en el cine, la música, la literatura, la escultura, etc., son actividades tan relacionadas entre sí que es absurda la manera actual de dividir y crear fronteras entre las artes. Un cineasta hace recorridos con la cámara, crea ritmos, de la misma forma que los arquitectos cuando hacemos un proyecto pensamos en el movimiento de un espacio incorporando continuidad o discontinuidad en sus proporciones, como sucede también con la música. Recuerdo un texto de un compositor en el que describía su modo de trabajar, en sus expresiones encontraba los mismos problemas que yo tenía al hacer arquitectura, mi modo de proyectar era tal y como él lo describía al componer. Recuerdo que contaba cómo empleaba las notas y las correcciones buscando la secuencia correcta, replanteando ciertos aspectos, cambiando esto o aquello, era el mismo proceso que hacer un proyecto de arquitectura. Había un escritor que decía que los personajes de una novela en determinado momento adquieren vida propia y conducen el recorrido del texto, se hacen autónomos, independizándose del autor, y esto puede suceder también con la arquitectura. En un determinado momento se desencadena una serie de acontecimientos que convierten el proyecto en un proceso automático. En ese sentido es en el que decía que había que liberar el camino del proyecto, descubrir sus propios argumentos para que adquiriera independencia, pero a su vez controladamente, evitando que pueda derivar en un monstruo.

JDS: ¿Te gustaría hacer cine?

AS: Una vez hice un corto en un viaje a la India donde fui con un equipo de televisión a filmar. En un determinado momento, visitando el Museo de Le Corbusier, pedí que me dejaran grabar algunas escenas del edificio. Conduje al cámara a través de un recorrido expresamente ideado, con estrangulamientos y encuadres hasta llegar a la puerta de cristal de entrada al edificio, procuraba dar la idea de espacio a través de una secuencia de recorridos. Me hubiera gustado ver la grabación, aunque creo que debió ser un desastre.

El dibujo

JDS: No sé si te molesta que te califiquen como arquitecto artista. Eres de los pocos arquitectos hoy día a los que se les reconoce esa condición extra, quizás sea debido a tu extremada sensibilidad para capturar la esencia de las cosas, pero también posiblemente a que extiendes tu trabajo a otras disciplinas como el dibujo, la escritura, etc. ¿Cómo llevas esa doble situación laboral?

AS: No me importa esta consideración en la medida en la que considero que un arquitecto es un artista. Hacer arquitectura es arte, aunque otros no lo consideren de esta manera. En la historia hay

numerosos ejemplos de arquitectos que han sido también pintores, pero actualmente la crisis de la especialización que nos invade ha acabado con esa actitud integradora de otros tiempos. Cuando un escultor hace una instalación trabaja con el espacio y lo que hace es arquitectura. Es interesante cómo Chillida introduce en el paisaje sus esculturas y los artistas del *land art* organizan el territorio con sus acciones, creo que los arquitectos podríamos aprender bastante de escultores como Richard Serra, cuyos trabajos tienen una gran afinidad con la arquitectura. Para un arquitecto es necesario mantener una estrecha relación con las distintas artes de manera que es absurdo hacer esta distinción por disciplinas, creo que la especialización es un mal de nuestro tiempo. Hay muchos arquitectos que desarrollan una labor artística más intensa que la mía. Richard Meier hace escultura al igual que Gehry, y de Le Corbusier no hay nada más que decir, conozco arquitectos que escriben y otros que pintan como es el caso de Baldeweg. A mí me gusta dibujar siempre que puedo, el problema es el tiempo. Ahora estoy preparando una nueva muestra de escultura con mucha ilusión.

JDS: Dibujas no sólo por trabajo sino también por placer...

AS: Es el tipo de dibujo que más me atrae y lo utilizo también para desinhibirme de la presión y el estrés de la arquitectura, creo que tiene cualidades terapéuticas, aunque también lo utilizo como instrumento de comunicación en mi trabajo. Dibujar es una forma de evasión para relacionarme con otras personas y también un modo de concentración. Por ejemplo me gusta dibujar con los ojos cerrados porque puedes comprobar el control que tiene la mente sobre la mano sin necesidad de mirar lo que dibujas. Alguno de los dibujos de la exposición que estoy preparando están hechos con los ojos cerrados, como un tapiz que hice a partir del dibujo ampliado de unas figuras. A veces dibujar de este modo no sale bien, y el ojo de la figura queda descolocado, pero en muchas ocasiones logro que quede en su sitio y equilibrado con el cuerpo.

JDS: Percibo que haces dibujos de distintos tipos, de entretenimiento y entonces dibujas de una manera particular, son retratos de rostros desconocidos que observan, figuras enigmáticas, animales como el gato y el caballo.

AS: No tienen ningún significado. El caballo es un animal que me atrae por su movimiento. Recuerdo que cuando era niño tenía un tío que no sabía dibujar, era una auténtica negación, pero me estimuló mucho para que yo me iniciara en el dibujo. Me sentaba después de la cena alrededor de la mesa - por aquel entonces no había televisión-y una de las cosas que me proponía era que dibujara animales, y en concreto caballos. Tengo guardados numerosos dibujos de caballos de cuando era niño y es posible que la atracción por dibujar este animal provenga de entonces. Cuando no sé qué hacer me pongo a dibujar instintivamente un caballo, a veces un caballo sólo, otras con sentados masculinos o femeninos.

JDS: Y esos rostros desconocidos, enigmáticos, que dibujas de perfil, recuerdan dibujos al natural de figuras humanas.

AS: A veces los dibujos de figuras desconocidas están hechos con la intención de ser retratos a partir de rasgos de las personas con las que más convivo y luego desaparecen.

JDS: Hay otra figura enigmática que utilizas con frecuencia, son figuras aladas, ángeles que sobrevuelan los dibujos y que en ocasiones nos cuentan cosas. ¿Qué significado tienen, qué quieren transmitirnos? ¿Nos hablan de la transformación de un lugar o acaso tienen que ver con la figura de la contigüidad entre la realidad existente y la futura?

AS: La primera vez que recuerdo haber hecho un ángel en un dibujo de arquitectura fue en el proyecto de Malagueira, en Évora. Era un ángel sobrevolando el paisaje. Hice muchos dibujos con vistas aéreas para lograr dominar el territorio y estudiar las distintas escalas del tejido urbano antes de iniciar el proyecto. Recuerdo que una vez realizada una vista aérea me apeteció dibujar una figura que viera todo esto desde arriba. Reconozco que no hubo otra intención, a veces aparecen sencillamente porque me apetece, nada más. Pero hay una literatura extensa, principalmente poesía, que habla de los ángeles, Rilke por ejemplo. También hay una serie de dibujos extraordinarios sobre este tema realizados por el artista Paul Klee, no son dibujos figurativos, son ángeles muy transfigurados pero bellísimos.

JDS: A menudo te gusta colocar al observador dentro de la escena. Cuando dibujas una mano que a su vez dibuja una mano dibujando, y así sucesivamente, nos encontramos perdidos en el interior del dibujo, una técnica utilizada en ocasiones por el arte, pero no sé si en tu caso hay otras intenciones.

AS: La razón es que muchas veces estoy sólo en casa o de viaje y cuando dibujo no tengo modelo, y entonces me dedico a hacer autorretratos. En ocasiones utilizo la mano como modelo, dibujar una mano es un ejercicio complicado y aún más el pie porque es muy difícil de trazar con precisión, generalmente es la parte de la anatomía que menos se domina. A veces hay gente que hace un rostro muy perfecto pero cuando llega a la mano o al pie se produce el desastre. Dibujar una mano es un ejercicio muy bueno y saludable para aprender a captar expresiones.

JDS: Empleas también otra manera de dibujar, menos precisa si se quiere, que nos transmite una idea de lugar ajena a la forma final de la arquitectura. Me refiero al dibujo que procede de la arquitectura. Es un dibujo diferente y un intento por ir más allá de la representación. Son dibujos cargados de actividad, todo está en movimiento permanente, figuras que se introducen y salen del dibujo. Son secuencias sucesivas capturadas en un instante que nos hablan de las energías de los lugares.

AS: La arquitectura depende mucho de la organización de los movimientos. Incorporar personas en este tipo de dibujos no tiene nada que ver con el problema de la escala, que incluso a veces no es real, y sí con la influencia que pueden tener estos movimientos previsibles de las personas en la forma arquitectónica final. Son dibujos que tratan de cómo las cosas fluyen hasta convertirse en arquitectura. Por ejemplo en los croquis del Metro de Oporto puede verse una galería del metropolitano que conecta la futura estación de Boavista con otra estación realizada por Eduardo Souto de Moura. Teníamos una galería que acompañaba la curva subterránea de la rotonda en la que hay una puerta que va a dar a un ascensor y un trayecto mecánico de conexión. Todos estos movimientos ayudan a concebir el espacio y te das cuenta que no es por casualidad por lo que surgen ciertas aberturas en el proyecto, ya que todo está relacionado con la movilidad. Hice muchos dibujos de esta idea, seguramente tienen una gran influencia en la forma final de la arquitectura.

JDS: Hay una relación entre las formas de las figuras humanas del dibujo y las formas de la arquitectura...

AS: Si observamos los croquis, los ángulos de la arquitectura aparecen ya en la forma de las personas que se mueven. No es por capricho o por arte, la forma de la arquitectura proviene del movimiento de las figuras que contaminan todo.



JDS: Creo que estás en un momento de sensibilidad especial en el que te atrae más desarrollar un trabajo artístico que la propia arquitectura. Haces exposiciones de escultura, de dibujos y de diseños con frecuencia ¿Son sencillamente etapas o encargos de la gente que te rodea?

AS: Estas otras actividades fuera de la arquitectura son debidas fundamentalmente a encargos. Tengo que reconocer que soy muy pasivo y que nunca me he preocupado por desarrollar este tipo de trabajos, además son problemáticos para el estudio, los honorarios son bajísimos y dan que hacer tanto o más que la arquitectura. Las exposiciones de escultura me ocupan mucho tiempo y generalmente las he hecho por la insistencia de otros. Siempre me fijo una fecha para trabajar con tranquilidad en estos asuntos pero cuando llega el momento suelo seguir muy ocupado. Ahora estoy haciendo unas esculturas de madera de las que previamente he realizado numerosos croquis. Parte de las esculturas están hechas con maderas utilizadas y antiguas y otras trabajadas a máquina, después de haber realizado innumerables dibujos en el estudio.

JDS: Son trabajos que se sitúan entre lo artesanal y la industria, entre lo manipulado manualmente y la utilización de la máquina...

AS: Esta situación mixta me parece muy interesante. Hay una figura yacente que he hecho recientemente con una tabla de madera vieja, negra y un poco usada que encontré en un taller. Me gusta esta madera porque estaba curvada y también presentaba una raja, con presión y una espátula separé parte de ella hasta lograr una hendidura a mitad del trozo al que incorporé otro fragmento de madera diferente. Después uno de los lados de la tabla se cortó a máquina, de manera que quedó limpia mientras que del otro lado mantenía su irregularidad. El resultado es una madera vieja tratada por la máquina, no es un trabajo artesanal, se trata de un *objet trouvé* manipulado por la industria y para mí, en definitiva, un proyecto. A continuación le pinté puntos como se hace con una máscara al esmalte. Es un juego de tres esculturas en madera de castaño antiguo, una de las figuras recuerda una cara de gato mientras que las otras piezas quedan tal y como salen de la máquina, sin ser pulidas, un hombre y una mujer separadas 5mm para dejar pasar la luz entre ellas.

JDS: ¿Los cortes de la madera los realizabas sobre la marcha o conforme algún croquis previo?

AS: No tenía croquis previos en espera de encontrar la madera. Después cuando fui al taller de Simoes descubrí esta madera oscura, impresionante, y a partir de este encuentro comencé a trabajar.

JDS: Otra escultura similar en el proceso de trabajo desarrollado ha sido la pieza que has hecho para el edificio Zaida en Granada.

AS: Desarrollé un proceso parecido. Fue un encargo que me interesó mucho para que la escultura quedara después expuesta en el propio edificio y el ciudadano pudiera contemplarla. Se trata de un fragmento del frente del edificio, una interpretación abstracta del cuerpo principal. Hice al principio una serie de croquis y luego una maqueta en cartón que pasé a ordenador, más tarde Simoes el carpintero, construyó un prototipo en madera sobre el que realicé algunas modificaciones y ajustes antes de pasar a intervenir sobre la madera definitiva. Elegí una madera preciosa como es el pau santo que fue traída de la selva de Brasil, luego la manipulé a través de una serie de cortes a máquina. Me gusta que la madera quede con la textura propia de la máquina, con sus irregularidades y todos esos defectos, una mezcla entre lo natural y la perfección industrial.

JDS: Estás ahora desarrollando una labor intensa en el campo de la escultura...

AS: Sí porque tengo muchos encargos y a veces es difícil rechazarlos.

JDS: ¿Es sólo por la presión del encargo o porque te relaja trabajar en estos asuntos como sucede con el dibujo?

AS: Me gusta hacer este tipo de trabajos y además sin presión sólo haría dibujos. Es un trabajo complicado porque necesita concentración y robar tiempo a la arquitectura, pero me gusta mucho y

por eso lo hago, como pasa también con las serigrafías que me piden todos los años los estudiantes de arquitectura para financiar sus viajes.

JDS: Has sido invitado a realizar una serie de dibujos en cerámica para el nuevo santuario de Fátima te veo muy entusiasmado con este trabajo.

AS: Se trata de representar en un mural cerámico de más de 150 metros escenas de la vida de San Pedro y San Pablo a partir de una serie de dibujos sobre azulejos al igual que hice en la iglesia de Marco de Canavezes.

JDS: ¿Has trabajado sólo sobre el diseño o has participado también en la elección de los temas bíblicos?

AS: No, había un programa previo con los temas a ilustrar. Mantuve conversaciones con el Rector de Fátima para interesarme acerca de estos pasajes que volví a leer en la Biblia, y seguí las indicaciones del Rector, también me ayudó Nunigino, el sacerdote de Marco de Canavezes. Lo primero que hice fue la caída del caballo de San Pablo persiguiendo a los cristianos en Damasco, después la visión y posterior ceguera hasta la curación.

JDS: ¿Hiciste muchos dibujos de ensayo de estas escenas porque siempre que vengo al estudio veo colgados de la pared dibujos muy diferentes?

AS: Hice muchísimos y los que se ven el estudio son sólo el resultado final. De cada escena al menos diez o doce dibujos de prueba. Trabajé en A3, a lápiz y siempre en mi casa. Quería aislarme para trabajar con continuidad y hacer dibujos muy espontáneos, no buscaba el dibujo perfecto sino más bien gestual, con pocos trazos.

JDS: ¿Como era el proceso de trabajo?

AS: Leía una escena y cuando tenía una idea clara de lo que quería hacer empezaba directamente a dibujar de manera muy rápida sobre laminas A3 amontonadas que pasaba, una detrás de otra, conforme realizaba los trazos, así hasta hacer diez o doce dibujos y a veces incluso más. Después colocaba todos en el suelo e iba eliminándolos poco a poco hasta quedarme con cinco o seis en una primera selección. A continuación hice una ampliación de los dibujos a las medidas reales, que fue una de las cosas más difíciles de determinar así como el ritmo de las escenas que debían interrumpirse por la secuencia de puertas que dan acceso a las capillas laterales. Todo estaría formando parte de una galería subterránea con dos patios de luz. Lo más complicado fue situar las imágenes en este muro de 150 metros teniendo en cuenta la posición de las puertas y la distancia variable entre ellas. Al principio coloqué las escenas donde pensé que eran más convenientes de acuerdo a la dimensión del muro, de manera que cuando la escena exigía varios personajes los colocaba en la zona más ancha y cuando se trataba de personajes aislados en el espacio más estrecho. Pero esta solución no fue aceptada por el Rector de Fátima ya que las escenas debían guardar el orden cronológico de la vida de San Pedro y San Pablo hasta su muerte. Entonces localicé de un lado la vida de San Pablo y del otro extremo del muro la de San Pedro y esto fue lo más complicado ya que había escenas que no cabían en el espacio del muro correspondiente lo que me llevó a volver a modificar los dibujos de nuevo.

JDS: ¿Qué tamaño tienen las figuras?

AS: Dos metros y medio.

JDS: ¿En qué ha consistido la técnica empleada para trabajar sobre la cerámica?

AS: La cerámica utilizada es blanca y el dibujo de color negro. El proceso se basa en ampliar los dibujos y estudiar cómo se organizan por azulejos. Cada figura está formada por muchos azulejos y para pintarla a mano se recurre a un sistema de puntos que actúan de guías. Cuando lo ves realizado está tan bien hecho que parece natural, espontáneo. Los trabajadores disponen de fotocopias de los dibujos para ver los grosores de la línea y su expresión final.

JDS: Las figuras de Marco de Canavezes se hicieron siguiendo la misma técnica...

AS: Sí, tenía mucho interés en pintar personalmente sobre el azulejo, hice algún intento pero fue un fracaso. En cierta ocasión hablé con el pintor Julio Pomar después de ver los dibujos en azulejo que hizo para el Metro de Lisboa, son fantásticos y muy espontáneos. Ahora estoy trabajando en la Fundación Julio Pomar en Lisboa así que le comenté mi intención de dibujar sobre la cerámica y de mis problemas para fijar el trazo, ya que cuando empezaba a dibujar la cerámica absorbía toda la pintura. Entonces empezó a reír y me dijo que no era él quien pintaba directamente los azulejos, me habló de una persona que trabajaba para él. También me enseñó que podía pintar después de una previtrificación del azulejo y antes de la vitrificación final, pero no lo hice así porque era un trabajo enorme, además sucedió algo por entonces que también cambió el rumbo de los acontecimientos: mientras hacía el trabajo tuve la oportunidad de visitar la capilla de Matisse en Niza, un lugar increíble, irresistible. El trabajo que realizó sobre la cerámica es muy interesante, estuvo durante dos años estudiando detenidamente cómo abordar su ejecución -en la capilla puede verse una muestra fantástica de los dibujos preparatorios-, y después pintó él mismo todo directamente, figuras de hasta tres metros de altura. Tras ver esto decidí que no debía pintar la cerámica personalmente, no se puede ambicionar ser Matisse, hay que ser más modesto.

JDS: Transcurrido este tiempo ¿Hay algún proyecto por el que sientas una predilección especial?

AS: No, todos forman parte de mi mundo, de mis ideas, sólo sucede que algunos andan mejor que otros. La única distinción que hago es que me interese el trabajo, si es así, me da igual hacer una casita como un museo.

JDS: ¿Qué te gustaría hacer en los próximos años?

AS: Vivir con salud, es lo que más me preocupa, salud para poder continuar trabajando.

